



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

XXIX CICLO DEL DOTTORATO DI RICERCA IN INGEGNERIA E ARCHITETTURA

INDIRIZZO ARCHITETTURA

LE PROSPETTIVE ARCHITETTONICHE DEI TELERI DI PAOLO CALIARI, DETTO IL VERONESE

Analisi, comparazione e restituzione

Settore scientifico-disciplinare: ICAR 17

**DOTTORANDA
SILVIA MASSERANO**

**COORDINATORE
PROF. DIEGO MICHELI**

**SUPERVISORE DI TESI
PROF. ALBERTO SDEGNO**

ANNO ACCADEMICO 2015 / 2016

Astract

L'obiettivo della ricerca è esaminare l'impalcato delle prospettive architettoniche realizzate da Paolo Caliari (detto il Veronese) in due tipologie di teleri veneziani per comprendere le modalità che governano gli sfondati di queste celebri pitture. Dopo aver delineato l'ambito culturale entro il quale il maestro operava, la metodica esecutiva della sua bottega, e considerato i contenuti dei trattati prospettici coevi, lo studio esamina la geometria dei teleri dipinti dal pittore per refettori e chiese, per poi approfondire l'indagine in due casi studio – il *Convito in casa di Levi* (1573) e l'*Apoteosi di Venezia* (1582) – verificando in ambiente digitale i dispositivi dedotti in queste opere attraverso gli esiti delle operazioni di inversione prospettica e di modellazione stereometrica.

I risultati ottenuti dall'indagine contribuiscono ad attestare le cognizioni del Veronese in materia prospettica, e la perizia con la quale spesso egli infrangeva celatamente il rigore del metodo per riprodurre efficaci illusioni spaziali. Alcune considerazioni emerse dall'analisi del bozzetto dell'*Apoteosi di Venezia* e dai soffittali sottoposti a disamina hanno anche consentito di ipotizzare l'impiego di un sistema diretto di costruzione prospettica da parte dell'officina Caliari.

INDICE

<i>Introduzione</i>		7
PARTE I	PAOLO CALIARI PITTORE PROSPETTICO	
1.1.	Note documentarie e vicende biografiche	11
1.2.	Il circuito artistico-culturale	
1.2.1.	La formazione	14
1.2.2.	I committenti	19
1.3.	Fonti e modelli delle architetture dipinte: le opere di Michele Sanmicheli, Jacopo Sansovino e Andrea Palladio nelle ambientazioni prospettiche del Veronese	26
1.4.	Il <i>modus operandi</i> dell'officina Caliarì	33
1.4.1.	Il ruolo di Benedetto Caliarì nella realizzazione delle architetture prospettiche	38
1.5.	La pratica prospettica nei trattati del Cinquecento	42
1.5.1.	La <i>pratica della prospettiva</i> di Daniele Barbaro	48
1.5.2.	Le <i>Osservazioni sulla pittura</i> di Cristoforo Sorte	53
PARTE II	LE PROSPETTIVE ARCHITETTONICHE DEL VERONESE	
2.1.	Prospettive architettoniche nei teleri a parete dei refettori	65
2.1.1.	La <i>Cena in casa di Simone</i> del convento benedettino di Verona	66
2.1.2.	Le <i>Nozze di Cana</i> del convento di San Giorgio Maggiore di Venezia	72
2.1.3.	La <i>Cena in casa di Simone</i> del convento di San Sebastiano di Venezia	81
2.1.4.	La <i>Cena in casa di Simone</i> del convento di Santa Maria dei Servi di Venezia	85
2.1.5.	La <i>Cena di San Gregorio Magno</i> per il cenobio di Monte Berico	91
2.2.	Prospettive di architetture nei teleri a soffitto	97
2.2.1.	Le tele nel soffitto della navata della chiesa di San Sebastiano a Venezia	98
2.2.2.	I dipinti appartenuti alla chiesa di Santa Maria dell'Umiltà di Venezia	110
PARTE III	DUE CASI STUDIO	125
3.1.	Le "prospettive" del <i>Convito in casa di Levi</i>	
3.1.1.	Il <i>Convito in casa di Levi</i> per il refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia	127
3.1.2.	Il bozzetto e il suo trasferimento sul telero	132
3.1.3.	L'analisi del dispositivo prospettico	135
3.1.4.	Il riferimento prospettico associato a Vo ₁	142
3.1.5.	Le operazioni di restituzione prospettica della loggia	144
3.1.6.	La comparazione tra il dipinto e la prospettiva del modello digitale	148
3.1.7.	L'algoritmo d'illuminazione e l'ora dell'evento	150

3.1.8.	L'ipotesi di ricostruzione del contesto originario	153
3.1.9.	Al di là della parete: la simulazione dell'estensione virtuale del refettorio	156
3.2.	Il dispositivo monofocale dell' <i>Apoteosi di Venezia</i>	
3.2.1.	L' <i>Apoteosi di Venezia</i> del Palazzo Ducale di Venezia	160
3.2.2.	Il confronto tra i disegni preparatori e l'opera	164
3.2.3.	Il punto di vista nel dispositivo prospettico del modello e del telerio	167
3.2.4.	La posizione del piano di rappresentazione del dipinto secondo " <i>la più giusta distanza che si possa pigliare</i> "	172
3.2.5.	La restituzione prospettica della quinta architettonica	177
3.2.6.	Indizi per il completamento e l'interpretazione tipologica dell'architettura dipinta	182
3.2.7.	La prospettiva dell'architettura restituita. Verifiche e incoerenze	185
3.2.8.	Uno specchio come prospettografo: l'efficacia di un espediente noto	188
	Considerazioni	201
	Ringraziamenti	204
APPENDICE	STRUMENTI E METODOLOGIE AVANZATE PER IL RILIEVO, LA RESTITUZIONE E LA DIVULGAZIONE DEI DUE CASI STUDIO	
I	Un'applicazione di realtà aumentata per il <i>Convito in Casa di Levi</i>	207
II	Il rilievo fotografico e il fotomosaico dell' <i>Apoteosi di Venezia</i>	210
	BIBLIOGRAFIA	217

Introduzione

Considerando l'accezione più generale dei termini le *prospettive architettoniche* comprendono tutte le rappresentazioni di architettura che, sfruttando la prospettiva lineare, la prospettiva aerea o altre ingegnosità, suggeriscono allo spettatore una sensazione di profondità capace di modificare la percezione dell'invaso architettonico reale. Nell'arte pittorica, la definizione comprende il genere di dipinti che realizzati su pareti piane, soffitti o superfici voltate, ricorrono ad espedienti prospettici per trasformare l'invariabilità di un apparato murario in una artificiosa moltiplicazione di piani e aperture virtualmente connesse a locali attigui o paesaggi limitrofi.

L'applicazione dei principi della prospettiva lineare agli inquadramenti e sfondi architettonici, indispensabili all'organicità dei sempre più complessi e vasti cicli di affreschi, segnò il passaggio della pittura decorativa da ornamento dell'architettura a collegamento spaziale tra questa e le scene rappresentate e, più tardi, a sviluppo e completamento della struttura muraria stessa.

Nella seconda metà del Cinquecento le pitture architettoniche divennero un genere nel Veneto. Determinante, fu in quest'ambito l'opera di Paolo Caliari in cui si ritrovano, attraverso l'elaborazione di concetti architettonici di chiara derivazione palladiana, le prime applicazioni pratiche coscienti della prospettiva architettonica dipinta.

Come la maggior parte degli artisti attivi in laguna, più che alle imprese decorative a fresco il Caliari si dedicò al genere della pittura su telero, tecnica che impiegò nelle principali commesse affidategli dalle confraternite religiose e dalle autorità governative. Infatti, ad eccezione degli unici cicli ad affresco realizzati nella chiesa di San Sebastiano e a Murano nel Palazzo Trevisan, a Venezia il Caliari affrontò tale genere decorativo solo su supporti telati aventi la stessa estensione del parametro murario da fregiare, come le celeberrime *Cene*, oppure racchiusi nelle preziose cornici lignee dei soffitti.

Alle geometrie evidenti o celate, di queste opere veneziane è dedicato il presente studio, il cui obiettivo è quello di restituirne gli impalcati prospettici in modo da

comprendere i criteri con i quali il Caliarì governava le suddette pitture e le relative illusioni spaziali.

Gli strumenti adottati in questa ricerca sono riconducibili a diversi ambiti: il percorso formativo del pittore letto attraverso documenti redatti dai biografi, lo stato dell'arte espresso mediante le procedure prospettiche descritte nei trattati del Cinquecento, entrambi necessari per individuare le cognizioni speculative del Caliarì, e quello delle tecniche di rilievo e della restituzione, indispensabili per acquisire ed elaborare rigorosamente le caratteristiche geometriche dei teleri oggetto d'indagine.

Lo studio si articola in tre parti. La prima, delinea il circuito artistico-culturale nel quale il pittore venne educato, i modelli architettonici ai quali si ispirò, l'assetto organizzativo della sua bottega e le mansioni affidate al fratello Benedetto nella produzione artistica in esame, e si conclude con una breve dissertazione riguardante le procedure prospettiche che il pittore potrebbe aver appreso dai compendi dell'epoca.

La seconda parte dello studio, riconoscendo nell'assetto prospettico degli elementi architettonici rappresentati in queste decorazioni il principale mezzo per istituire un'illusione di continuità tra spazio reale e spazio virtuale, esamina l'apparecchiatura geometrica delle due tipologie di teleri. In particolare tale verifica viene compiuta per i dipinti a parete attraverso la serie di esemplari pervenuti, ovvero i sei *Conviti* evangelici, e tramite le pitture con una rilevante presenza architettonica, per quelli a soffitto, vale a dire le tele della chiesa di San Sebastiano, dell'Umiltà e della sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale.

Giacché dall'indagine degli anzidetti dispositivi è emerso un costrutto geometrico comune a ciascuna categoria di teleri, si è individuata per ognuna di esse, un'opera particolarmente significativa ascrivibile alla produzione artistica più matura del pittore, della quale analizzare, in maniera approfondita, la costruzione prospettica della scenografia architettonica. Con queste finalità sono stati selezionati i teleri del *Convito in casa di Levi* (datato 1573 e esposto presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia) e l'*Apoteosi di Venezia* (dipinto nel 1582 per la sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale).

La terza parte della ricerca, utilizzando le procedure del disegno assistito al computer, sottopone alle operazioni di restituzione prospettica i due apparati scelti come casi-studio al fine di restituire in forma digitale dei modelli bidimensionali delle architetture dipinte equivalenti agli originali. L'adempimento di questa fase ha evidenziato per ogni proposta esaminata, gli aspetti proporzionali, compositivi e stilistici degli spazi illusori rappresentati.

Nel primo dei due casi, la ricostruzione stereometrica dello sfondato è stata estesa anche all'ambiente originario, per cogliere gli eventuali legami tra l'architettura reale e quella dipinta; nel secondo, alcuni indizi hanno indotto ad ipotizzare l'impiego, nella stesura dei bozzetti preparatori, di uno specchio come prospettografo.

La parte conclusiva della ricerca descrive in appendice gli strumenti e le metodologie avanzate impiegate nel rilievo, la restituzione e la divulgazione dei dati raccolti e interpretati nei due casi studio. In particolare, il modello della loggia del *Convito in casa di Levi* è stato convertito in un'applicazione di realtà aumentata, mentre con l'ausilio di un programma di fotomodellazione si è ottenuta un'immagine ortorettificata dell'*Apoteosi di Venezia*.

PARTE I

PAOLO CALIARI PITTORE PROSPETTICO

1.1. Note documentarie e vicende biografiche

Paolo Caliarì nacque nel 1528¹ a Verona nella contrada San Paolo di Campo Marzo, quinto figlio di uno *spezapedra* (o *lapidista*) di origine comasca di nome Gabriele Bazarò e di Caterina Caliarì. Lo pseudonimo di *Veronese* gli venne assegnato nel 1553, al fine di identificarlo tra la nutrita cerchia di artisti operanti nella città lagunare. Per nobilitare le sue origini, invece del cognome paterno scelse – assieme al fratello Benedetto – di assumere quello più illustre della madre,² nel 1555, quando era già affermato come pittore nella Serenissima.

Dopo un primo tirocinio da scalpellino nella bottega del padre fu da quest'ultimo indirizzato alla pittura. Infatti nel 1541, quando allora era tredicenne, venne registrato con l'attribuzione di "*depentor*" in un atto delle anagrafi veronesi risalente al 16 aprile, e in un documento del 2 maggio come "*discipulus seu garzonus*" di Antonio Badile III,³ suo zio e erede di uno di quei casati di pittori, decoratori e scultori che dominavano il panorama artistico dell'epoca. Nella stessa bottega si formarono altri importanti decoratori rinascimentali come Giambattista Zelotti.

Fin dal suo apprendistato, Paolo dimostrò di avere dei criteri pittorici differenti dal capobottega, orientati verso modelli emiliani e lombardi, piuttosto che mantegneschi e belliniani. Oltre ad aver insegnato al Caliarì i principi della pittura, Badile lo introdusse in alcuni ambienti intellettuali gravitanti intorno alla figura del vescovo veronese Gian Matteo Gilberti. In quest'ambito egli avrebbe conosciuto il suo celebre mentore e principale promotore delle future committenze veronesi e veneziane, l'architetto Michele Sanmicheli.

Secondo il Vasari,⁴ Paolo sarebbe stato allievo anche di un altro pittore veronese, Giovanni Caroto, nella bottega del quale si eseguivano sia commissioni pittoriche che lavori di decorazione e di costruzione di altari.

Agli esordi, affiancò all'attività di pittore quella di decoratore lavorando accanto ad altri artisti nelle fabbriche sanmicheliane del circondario veronese. Il lavoro in provincia gli permise di incontrare i primi committenti veneziani che gli affidarono l'esecuzione di due pale, una per la chiesa lagunare di San Francesco della Vigna, e l'altra per il nuovo Duomo di Mantova. Da allora gli incarichi fuori Verona incrementarono, al punto da risultargli conveniente il trasferimento a Venezia dove infatti, tra il 1554 e il 1555, prese in affitto uno studio in corte della Candela.

In quegli anni gli furono affidate varie commissioni tra le quali le decorazioni soffittali delle sale dei Dieci di Palazzo Ducale (assieme al Ponchino e allo Zelotti), quelle per la sacrestia e la navata della chiesa di San Sebastiano, e l'esecuzione di tre dei tondi destinati a decorare il soffitto della nuova Sala d'Oro della Biblioteca Marciana. Per una di queste pitture ricevette una catena d'oro, onorificenza attribuita da Tiziano e riservata al migliore tra i sette artisti che avevano dipinto i ventuno tondi della sala.

Verso il 1560 lavorò per numerose famiglie patrizie che gli commissionarono affreschi, ritratti e in generale dipinti destinati alla devozione privata o alle chiese, rappresentanti tematiche religiose o profane. Ma la sua definitiva consacrazione avvenne tra il 1560 e il 1561 con la grande impresa decorativa di villa Barbaro a Maser dove la pittura finge spazi architettonici capaci di dilatare lo spazio, in modo calibrato e luminoso.



Fig. 1.1. Paolo Caliari. *Autoritratto* (1558-63).

Il successo conferitogli dai molteplici incarichi non mutò la sua avvedutezza permettendogli di capitalizzare i guadagni percepiti, con l'acquisto di terreni.

Coadiuvato dal fratello Benedetto, diresse la propria bottega sulla base di una totale intesa tra maestro e aiutanti,⁵ organizzazione che gli consentì di onorare le plurime e ingenti commissioni.

Grandi furono la stima e il consenso di cui beneficiò Veronese presso gli organi ufficiali della Repubblica, che non solo gli assegnarono incarichi ma ne richiedevano anche la consulenza professionale, come quando nel 1563 venne eletto, assieme a Tiziano, Tintoretto e lo Schiavone, giudice nella controversia tra la Signoria e i mosaicisti Zuccato per presunte irregolarità nei lavori eseguiti da questi ultimi nella basilica di San Marco.

Il 17 aprile 1566 Paolo sposò a Verona la ventiquattrenne Elena Badile, una delle otto figlie dell'antico maestro con il quale aveva istituito uno stretto legame. Dal loro matrimonio nacquero cinque figli: Gabriele (1568-1631), Carletto (1570-1596), Orazio Bortolo (1571), Vittoria Ottavia (1572) e Camillo (1579).

Nel 1568 la famiglia Caliarì risiedeva a Venezia nella parrocchia di San Samuele. All'inizio degli anni settanta, i principali ordini religiosi gli commissionarono dei teleri raffiguranti banchetti evangelici: tra 1570 e 1571 realizzò la *Cena in casa di Simone* per il refettorio di Santa Maria dei Servi a Venezia (oggi a Versailles, Musée National du Château), nel 1572 dipinse il *Convito di San Gregorio Magno* per il santuario di Monte Berico a Vicenza (in sito), tra 1570 e 1573 la perduta *Cena in casa di Simone* per il convento delle Maddalene di Padova, mentre è del 1573 il *Convito in casa di Levi* per il cenobio domenicano dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia (oggi a Venezia, Gallerie dell'Accademia). Tale dipinto fu giudicato sconveniente dal Tribunale del Santo Uffizio per l'irrispettosa presenza di alcune figure nell'episodio sacro e in seguito al processo dell'Inquisizione il Veronese fu condannato ad emendare il quadro, ma l'unica modifica che egli apportò al telerò fu quella di cambiare il suo titolo.

Nonostante la vicenda del processo Veronese continuò ad essere ampiamente apprezzato negli ambiti istituzionali della Serenissima che seguitarono ad affidargli incarichi di rilievo come le decorazioni di buona parte dei soffitti e delle pareti della Sala del Collegio, dell'Anticollegio e di quella del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, ristrutturate dopo gli incendi del 1574 e 1577.

Al contempo ricevette commesse anche fuori città, realizzando opere per chiese e palazzi di Padova, Udine e Vicenza.

Consolidando la tradizione veneta, Paolo educò all'arte i figli Carlo e Gabriele con l'esordio dei quali, negli anni ottanta, la bottega Caliarì divenne un'azienda di tipo familiare, particolarmente attiva nel compimento di numerosi incarichi di carattere ecclesiale (pale d'altare e dipinti per la devozione privata).

Il 19 aprile del 1588 si spense nella sua casa veneziana, in seguito all'aggravarsi di un'infezione polmonare⁶ contratta mentre si trovava nei suoi possedimenti terrieri di Sant'Angelo di Treviso per le festività pasquali. Venne sepolto nella chiesa di San Sebastiano.

In seguito, e per alcuni anni, il fratello Benedetto e i figli Gabriele e Carletto proseguirono l'attività avviata dal maestro, firmando talvolta le loro opere con l'eloquente sigla "*Haeredes Pauli Caliarì Veronensis*".

1.2. Il circuito culturale

1.2.1. La formazione

“ Fu il di lui padre Gabriello Caliarì, cittadino veronese e scultore, che gl'insegnò da fanciullo i principii dell'arte sua avvezzandolo a far modelli di creta; ma vedutolo più inclinato al dipingere che allo scolpire lo pose sotto la disciplina di Antonio Badile suo zio, il quale con grido di chiaro pittore in Verona dipingeva. ”⁷

Con queste parole Carlo Ridolfi, riportando la notizia tramandata da Giuseppe Caliarì,⁸ riconduce i primi insegnamenti ricevuti da Paolo al padre, uno scultore di elementi architettonici il cui successo economico gli aveva consentito di mandare il figlio a studiare pittura nella bottega di Antonio Badile,⁹ uno degli artisti più affermati della città. All'epoca, il clima artistico era orientato o verso la pittura ispirata ai moduli quattrocenteschi del Badile e di Giovanni Francesco Caroto, o verso la rappresentazione induttiva e manieristica di Domenico Brusaporci, di Paolo Farinati e di Battista Moro affascinati dall'operato di Giulio Romano, di Correggio e del Parmigianino.

Nel corso del primo noviziato Veronese, pur riproponendo alcuni schemi compositivi del maestro, non seguì le tendenze artistiche del Badile, in parte influenzate dall'operato efficacemente versatile e spiccio di Giulio Romano, perché il Sanmicheli, oltre a educarlo come un architetto, l'orientò verso un'attenta ricerca storica di ogni termine figurativo. Per raggiungere questi risultati, Paolo si affidò alla modellazione plastica più di quanto avesse sostenuto il Ridolfi, ma soprattutto trasse ispirazione dalle statue collocate sopra i cornicioni dei palazzi veneti del Sansovino e dalle opere scultoree dell'Ammannati per le pose delle figure stagliate contro i cieli, dei primi sotto in su.

Inoltre si dedicò, attraverso il disegno particolareggiato di diversi partiti architettonici allo studio dei monumenti di epoca romana, probabilmente durante quel secondo apprendistato citato dal Vasari, presso la bottega del “pittore antiquario” Giovanni Francesco Caroto.¹⁰

L'eco di questi apprendimenti è visibile sia nella pala *Bevilacqua – Lazise* (fig. 1.2) che nella *Giustiniani* (fig. 1.3) nelle quali sono presenti richiami alle strutture murarie delle passeggiate superiori del teatro romano di Verona, di cui peraltro il Caroto aveva compiuto il rilievo.

Sanmicheli, protettore di Paolo fin dagli esordi della sua carriera, gli trasmise le raccomandazioni del vescovo Matteo Giberti¹¹ riguardanti la semplicità con la quale si dovevano esporre i contenuti del Vangelo: i consigli del principale mentore di Paolo si ritrovano nella chiarezza compositiva delle prime pitture a tema ecclesiastico (la *Conversione di Maddalena*, o il *Battesimo di Cristo*) nelle quali il pittore esprime le sue personali meditazioni religiose (fig. 1.4).

Nel 1540, racconta Ridolfi, Sanmicheli aveva progettato e costruito a Sant'Andrea

“ presso a Castelfranco, una magnifica villa per la famiglia Soranzo, detta villa Soranza, e ai ricchi proprietari suggerì di giovare del suo giovane concittadino (da lui amato come figliuolo) per fregiarne la loggia e le sale e le camere di graziose pitture. E Paolo [...] vi si recò nel 1551, in compagnia di Battista Zelotti, e dipinse sulla loggia di quel palazzo delle colonne e dei paesi e le Stagioni e dei fanciulli,

con frutti diversi in mano. Nelle mezzelune ritrasse Marte e Venere, Giove e Giunone, Mercurio e Pallade con altre deità; e popolò la volta di fanciulli in vari compartimenti; e, ne' capi, sopra a dei balaustri, pose due figure a sedere, una delle quali con giubbone e berretta all'antica, in cui dicono che Paolo ritrasse medesimo, in atto di leggere, e vi fece anche due naturalissimi cani. Nel mezzo del soffitto della sala, finse un cielo di dei, e nel girar della volta, effigiò varie figure, e, ne' muri, trattò a chiaroscuro delle istorie e dei sacrifici, e, qua e là, sopra le porte, collocò delle immagini muliebri. In una delle camere dipinse, in guisa di tribuna, una naturalissima vite con degli augellini, e negli archi, fece delle teste che sembravan di bronzo. Nelle pareti rappresentò Alessandro che taglia il nodo gordiano, e le donne di Dario dinanzi al medesimo Alessandro, atteggiato in modo da ordinare che sieno servite come regine. In un'altra camera pitturò, sopra le porte, le Virtù, e qua e là, altre figure a chiaroscuro."¹²

La campagna decorativa di villa Soranzo, rappresentò per il Caliarì un'esperienza formativa fondamentale, sia come modello da seguire nella pianificazione di pitture a fregio di ampi spazi che come esempio di lavoro d'*équipe*. Le illusioni architettoniche raffigurate mediante finte sculture, rilievi e finestre aperte su paesaggi o episodi del passato, avevano una matrice storica ascrivibile alle descrizioni delle ville romane di Plinio¹³ e Vitruvio,¹⁴ e ai motivi ornamentali con i quali la tradizione veneta usava arricchire le facciate delle chiese e dei palazzi. In particolare, nella decorazione parietale veronese, era consuetudine incorniciare le scene con elementi architettonici ripresi direttamente dall'ambiente destinato ad accogliere l'affresco.

Secondo la descrizione del Ridolfi, nella villa Soranzo il progetto illusionistico di ogni stanza riproduceva una suggestione totale, ragione per la quale si è indotti a presumere che l'architettura dipinta fosse identica a quella reale. Inoltre, le pitture si estendevano in scorci da sotto in su anche nei soffitti a padiglione e a schifo delle sale, esattamente come le illusioni spaziali che il Caliarì dipingerà nella villa Barbaro di Maser.

Le vedute prospettiche dal basso sono evidenti nei frammenti¹⁵ del *Tempo* e la *Fama* e nei putti seduti tra i balaustini della loggia (fig. 1.5) dipinta sotto la volta di una stanza e nei sopraporta della *Giustizia* (fig. 1.6) e *Temperanza* (fig. 1.7).

Le esperienze maturate in quel contesto, gli permisero di condurre, sotto la sua direzione, l'impresa pittorica di San Sebastiano.

Ma l'arte del Veronese maturò anche dal confronto con Jacopo Robusti, detto il Tintoretto (1518-1594) e con Tiziano (1490-1576) pittori che possedevano diversi modi di vivere, di rappresentare la sacralità e la vita. Per quattro decenni le carriere sovrapposte dei tre pittori, produssero influenze reciproche, e aspre rivalità possibili solo in una città come Venezia, dove committenti privati, confraternite e autorità governative possedevano i mezzi e la volontà di distinguersi nel mecenatismo delle arti.

Le produzioni artistiche di Tiziano, Tintoretto e Veronese tramandarono alle successive generazioni di *dependenti* tecniche e modelli compositivi: dalla preferenza per i supporti telati (più resistenti delle tavole all'umidità) alla scelta dei soggetti, dai generi ai trattamenti destinati a produrre vere e proprie rivoluzioni iconografiche.

Di Tintoretto, Veronese apprezzava il virtuosismo, benché le scelte stilistiche del Robusti fossero antitetiche alle sue: se nei suoi dipinti Paolo alludeva a materiali di pregio, Jacopo preferiva ritrarre stucchi modesti, se il primo rappresentava minuziosamente le sue forme e le inondava di luce il secondo le abbozzava e le

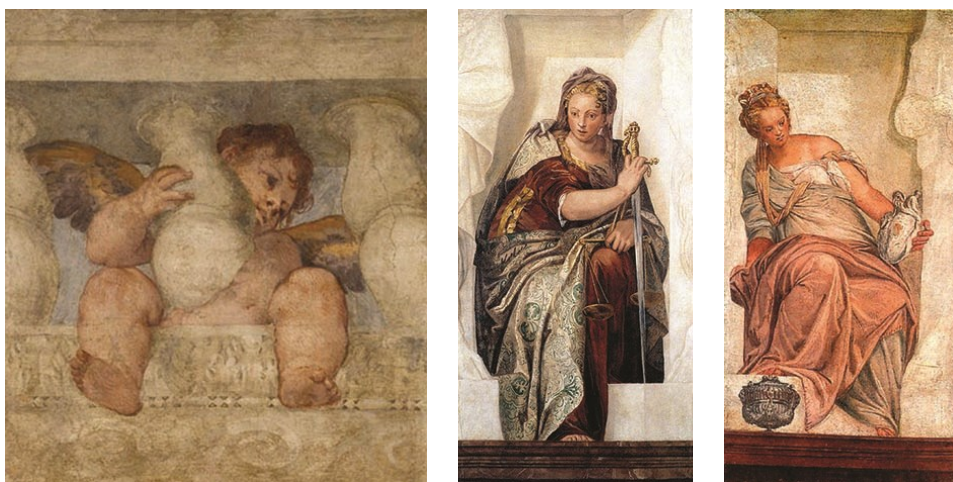
rischiava dal fievole chiarore delle candele, in sostanza ciò che il Caliarì sublimava, Tintoretto ridimensionava.



Fig. 1.2 – Paolo Caliari. *Pala Bevilacqua-Lazise* (1548); fig. 1.3 – Paolo Caliari. *Sacra Famiglia in trono e i Santi Antonio Abate, Caterina e San Giovannino* – Pala Giustinian – (1551).



Fig. 1.4 – Paolo Caliari. *Battesimo di Cristo* (1550 circa).



Villa Soranzo. Frammenti degli affreschi: fig. 1.5 – Paolo Caliari. *Putto alato*; fig. 1.6 – Paolo Caliari. *Giustizia*; fig. 1.7 – Paolo Caliari. *Temperanza*.

La stesura pittorica del Robusti, riferisce il Vasari, era costituita da energici colpi di pennello assestati con una passionalità tumultuosa e diretta all'autenticità della resa, diversamente dalla pratica contemplativa di Paolo, più controllata e subordinata ad un disegno preciso.



Fig. 1.8 – Paolo Caliari. *Nozze di Cana* (1563). Particolare raffigurante i musicisti.

Inoltre, forse a causa di una committenza prevalentemente religiosa, Jacopo sviluppò un'espressione artistica tesa a riprodurre il mondo trascendente, basata

sul dinamismo delle figure e delle forme e su rappresentazioni sacre dal forte impatto drammatico.

Veloce nell'esecuzione, per ottenere incarichi il Tintoretto non disdegnava neppure di adattare il suo linguaggio pittorico all'occasione, dipingendo anche nello stile del pittore preferito dai committenti, se la simulazione poteva garantirgli l'assegnazione di un incarico.¹⁶

Come Paolo prediligeva rappresentare le sue composizioni da punti di vista molto scorciati, e ambientare i suoi soggetti in invenzioni architettoniche che plasmava fondendo elementi della tradizione veneziana a motivi desunti dagli edifici spagnoli dell'epoca.

Tiziano e Veronese furono i principali protagonisti della pittura del loro tempo, congiunti dall'ideale passaggio di testimone avvenuto nel 1557, quando Vecellio premia il Veronese come il migliore tra gli artisti attivi nella Libreria Marciana.

Tiziano entrò nella cerchia veneziana con il suo apprendistato presso i Bellini e Giorgione, e in breve diventò un nome rinomato a Venezia e in Europa. La sua personalità riuscì quasi a monopolizzare la pittura nella città lagunare, fino a quando il panorama artistico accolse le esperienze, di pari talento, del Tintoretto e del Veronese, per mezzo dei quali la pittura veneta raggiunse, in modi diversi, altissimi risultati nella sapienza coloristica, nella tecnica prospettica e nella capacità di illustrare grandi scene sacre o profane.

Inimitabile colorista nella rappresentazione di soggetti mitologici e scari, Tiziano fu un grande ritrattista di re, imperatori, nobili e prelati. Mostrò una particolare attenzione al realismo delle figure, analizzando e riproducendo nei dettagli, sguardi, espressioni e atteggiamenti.

Veronese apprese dalle sue pitture, le modalità con le quali allestire una composizione, organizzare la narrazione e utilizzare il colore.

La forte avversione nutrita da Tiziano nei confronti di Tintoretto (suo allievo per un certo periodo) contribuì a fare del Veronese il protetto dell'affermato maestro. Dopo la morte di Tiziano, Tintoretto e Veronese continuarono a competere tra loro per un'altra decina d'anni: ma benché rivali, la loro produzione artistica fu sempre fonte di ispirazione reciproca, perché l'opera dell'uno esortava la controproposta dall'altro.

Nelle *Nozze di Cana*, la critica ha individuato nelle fisionomie dei musicisti che Veronese dipinse al centro della scena (fig. 1.8), l'autoritratto del Caliarì affiancato dai ritratti di Tiziano, Tintoretto e Jacopo da Ponte (detto Bassano) e suggerisce, nell'interpretazione degli strumenti che essi suonano, il personale apprezzamento dell'autore nei confronti dei colleghi: Tiziano, con il timbro grave della viola contrabbasso infonde profondità e ritmo al gruppo di artisti, i virtuosismi del violino di Jacopo Bassano donano colore alla partitura ma, senza la trama di fondo di Tiziano, non riuscirebbero a sostenere da soli il concerto, mentre il suono delle viole tenori suonate dal Veronese e da Tintoretto alleviano le tonalità robuste del maestro, rendendole più attuali. Ma se gli strumenti sono gli stessi, diversa è la posizione dei due rivali nell'assetto compositivo del telerò: il presunto autoritratto del Veronese occupa una postazione centrale e di rilievo (al pari di Tiziano) rispetto alla figura del Robusti che viene invece messa in ombra dall'autore e allontanata dal protagonismo del primo piano.

1.2.2. I committenti

Attraverso la committenza si delinea l'ambito culturale entro il quale operò il Caliarì, un contesto ricco di personalità che furono, a diverso titolo, coinvolte negli scontri tra inquisitori e dissidenti religiosi.

Nella città natale e in quella acquisita, una composita tipologia di soggetti si erano rivolti all'artista veronese per affrescare le facciate o gli interni di palazzi e ville, per decorare chiese e conventi oppure per acquisire – tramite le sue opere – una nobilitazione sociale.

In questa nutrita cerchia, sia gli ordini religiosi sia i privati rispondevano agli ideali di una cultura legata ad ambienti profani.

Fino agli anni sessanta i rapporti umani e professionali intrapresi dal Veronese includevano solo pittori vicentini e blasonati di Terraferma, ma grazie a questi contatti e al successo riscosso con le opere commissionategli dai nobili veneti, riuscì a entrare nella circoscritta cerchia di artisti ricercati dall'aristocrazia veneziana.

Dopo la decorazione di alcune sale di Palazzo Canossa a Verona (incarico affidatogli assieme a Bartolomeo Ridolfi, dal Sanmicheli a metà degli anni Quaranta) Paolo incominciò a misurarsi con le principali casate patrizie veronesi. Risale infatti al 1548, il quadro intitolato *Nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 1.9), commissionato in occasione del matrimonio tra Giambattista Pindemonte e Anna Della Torre, il cui rango nobiliare viene ostentato dall'insegna araldica dipinta a margine del quadro.



Fig. 1.9 – Paolo Caliari. *Nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria* (1548).

Nello stesso anno, forse per intercessione della nonna materna Maddalena Dragina, il pittore realizzò, la *Madonna con il Bambino in trono con i Santi*

Giovanni Battista, Ludovico da Tolosa e due donatori (conosciuta come *Pala Bevilacqua Lazise*) su incarico dei coniugi di una delle più illustri famiglie veronesi (Lucrezia Malaspina e Giovanni Bevilacqua Lazise), raffigurati nella parte inferiore del dipinto.

La predilezione del Veronese per le quinte con paesaggi rigogliosi e architetture classicheggianti, costituì la peculiarità con la quale il pittore conquistò la nobiltà di Terraferma, che in lui riconobbe il miglior mezzo per promuovere le proprie aspirazioni sociali.

Per l'aristocrazia veneziana, il primo committente del Caliarì fu Francesco da Porto, per conto del quale, e soprattutto grazie al Sanmicheli, intraprese insieme a Giovan Battista Zelotti e Antonio Fasolo la campagna decorativa della villa Soranzo di Treviso. Dal punto di vista iconografico, i temi richiesti dalla committenza, improntati ad un allegorismo morale, ricorreranno anche in seguito nella pittura del Veronese e lo inseriranno nell'erudito circolo culturale veneziano che gravitava intorno alla chiesa di San Francesco della Vigna. Per una tomba gentilizia di questa chiesa il Caliarì dipinse la sua prima opera lagunare, *Sacra Famiglia in trono e i Santi Antonio Abate, Caterina e San Giovannino*. La pala, commissionata dai Giustinian, riassume nelle sue peculiarità la tendenza artistica di un Veronese esordiente, in cui si manifestavano le raffinatezze formali del Parmigianino e l'allestimento compositivo di Tiziano.

Nella nobile casata dei Giustinian (o Giustiniani) i fratelli Lorenzo e Antonio erano imparentati con alcune famiglie illustri veneziane (la figlia di Antonio sposò Marcantonio Barbaro), le cui cappelle si trovavano proprio nella chiesa di San Francesco della Vigna. Il legame tra la famiglia Giustinian e i fratelli Barbaro favorì il rapporto professionale di Veronese con Daniele, anche se quest'ultimo, avendo abitato a Verona e frequentato le scuole della città, già conosceva l'abilità del Caliarì.



Fig. 1.10 – Paolo Caliari. *Ritratto di Daniele Barbaro* (1561-1565); fig. 1.11 – Daniele Barbaro. *Commentari al De Architectura di Vitruvio*, Venezia 1556, Libro IX pag. 235. Particolare del putto con la sigla criptica.

Di antica famiglia patrizia veneziana, il patriarca di Aquileia Daniele Barbaro (1514-1570), rappresentò la più importante figura di riferimento del Veronese, per il suo duplice ruolo di trattatista prolifico (pubblicò opere di retorica, architettura, prospettiva, e filosofia aristotelica), e di promotore, assieme al fratello Marcantonio, di incontri culturali nella Venezia del Cinquecento: abile mediatore, seppe infatti intercedere fra due generazioni di intellettuali contribuendo alla formazione di un pensiero composito.

Vicino alla tradizione accademica (degli Infiammati di Padova, dei Costanti a Vicenza, degli Unti – e poi Veneziana – e Della Fama a Venezia) è per suo tramite che il pittore ricevette gli stimoli culturali più complessi.

Formatosi nell'ambiente aristotelico padovano, il Barbaro frequentò il circolo di intellettuali che gravitava intorno alla chiesa di San Francesco della Vigna.

Fu il maggiore e il più raffinato committente di Paolo, del quale seguì le vicende fin dal suo approdo in laguna. Come iconografo presenziò l'esordio del Veronese sulla scena pubblica veneziana: a lui si deve l'allegorismo morale a cui si ispirano i soffitti di alcune stanze di Palazzo Ducale, dipinte dal Caliari e collaboratori, dal 1553 al 1556, e probabilmente anche quello della Libreria Marciana. Recenti studi connettono inoltre la sua figura ai raffinati contenuti velati nel ciclo di affreschi dipinti dal Veronese a San Sebastiano, troppo ben strutturati per essere stati concepiti dal priore Bernardo Torlioni, che in questa vicenda fu solo il principale interlocutore del Veronese anche sotto l'aspetto finanziario.¹⁷

Intorno al 1560, i Barbaro affidarono al Palladio e al Veronese l'impresa artistica familiare più rilevante: la costruzione e decorazione della villa dominicale di campagna a Maser. E' di Daniele la scrittura del complesso programma decorativo che vede nella celebrazione della Sapienza Divina, motore dell'armonia universale, il fulcro attorno al quale ruotano le figurazioni simboliche e profane nella sala a crociera del corpo padronale. In altre zone della residenza prevalgono allegorie morali che conferiscono un severo tono religioso in sintonia con il clima alla chiusura del Concilio tridentino.

Qualche anno dopo Paolo Veronese ritrasse il patriarca, nel celebre quadro conservato presso il Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 1.10), nell'atto di esibire la sua traduzione dei *Dieci Libri dell'Architettura di Vitruvio* edita nel 1556, mentre in secondo piano, raffigurò, appoggiata contro la colonna retrostante, una copia dello stesso volume, aperta al foglio 235 del libro IX (fig. 1.11). Su questa pagina è disegnata la figura di un putto che con una stecca indica un diagramma, ritenuto una firma enigmatica dello stesso pittore, mediante la quale egli volle segnalare la sua partecipazione nell'impresa condotta a termine dal Barbaro.

Negli anni Cinquanta, Caliari debuttò anche come ritrattista di umanisti patrizi e delle loro dame, genere al quale si dedicò con successo durante la sua carriera. Il primo ritratto (fig. 1.12) è quello per Francesco Franceschini (1551), un nobile che frequentava la famiglia Da Porto, una tra le varie casate vicentine coinvolte all'epoca in processi per eresia.

In stretto contatto con il Veronese, il nipote di Francesco Da Porto, Isipneo, fu una delle tante personalità attratte dalle novità religiose proposte dal luteranesimo e diffuse, all'epoca, anche nella Repubblica di Venezia. Nonostante il deferimento alla giustizia per le sue opinioni in materia di fede, ottenne importanti incarichi governativi a Vicenza, e durante la sua brillante professione politica, si prodigò per l'arricchimento artistico di Vicenza. Fu lui a commissionare, nel 1552, il noto palazzo Porto, nel 1556 concorse alla fondazione dell'Accademia dei Costanti

(nata in contrapposizione con l'Accademia Olimpica) e aderì al finanziamento del celebre teatro Olimpico.



Fig. 1.12 – Paolo Caliari. *Francesco Franceschini* (1551); fig. 1.13 – Paolo Caliari. *Livia Da Porto Thiene con la figlia Porzia* (1552) fig. 1.14 – Paolo Caliari. *Isipneo Da Porto e il figlio Adriano* (1552).

Nel 1552 Veronese, assieme al Brusasorci e al Ridolfi partecipò alla decorazione del palazzo di Isipneo, con tre tele collocate in una piccola stanza al pianterreno raffiguranti l'*Allegoria della Pace* colta nell'atto di bruciare le armi, l'*Allegoria del Buon governo* mentre regge il timone e quella che è stata definita l'*Allegoria delle Arti liberali*, rappresentante forse una metafora della rinascita dell'anima attraverso le arti, delle quali Isipneo era un fervido cultore.

In una sala del palazzo erano esposte anche altre due opere del Veronese, i ritratti di *Livia Da Porto Thiene con la figlia Porzia* e *Isipneo Da Porto e il figlio Adriano* (figg. 1.13 e 1.14), entrambi inseriti in un contesto architettonico disadorno per mettere in evidenza l'abbigliamento pregiato dei coniugi e dei due bambini.

Conclusi gli incarichi commissionati dalla famiglia Da Porto, il venticinquenne Paolo iniziò un'intensa attività presso varie città nelle quali era giunta la sua fama di pittore capace di diffondere, in maniera insospettabile, messaggi iconografici al limite del lecito.

In quel periodo, la pala commissionata da Ercole Gonzaga per il Duomo di Mantova costituì un'eccezione: la *Tentazione di Sant'Antonio Abate* (fig. 1.15), dipinta a Verona tra il 1552 e il 1553, a concorrenza delle altre pitture d'altare presenti nella chiesa, venne ritenuta la migliore,¹⁸ per qualità e innovazione nei contrasti di luce e volumetrie.

La committenza pubblica predilesse Paolo nel corso del sesto decennio. Dal 1553 al 1555, il Caliari incominciò a lavorare in un cantiere di Stato: venne infatti assunto assieme allo Zelotti, e per intercessione di Antonio Giustinian e Daniele Barbaro, da Giambattista Ponchino – il Bazzacco – per decorare le tre sale del Consiglio dei Dieci del Palazzo Ducale di Venezia. Per il soffitto della Sala delle Udienze, Veronese dipinse due tele, *Giove scaccia i vizi* e l'adiacente *Giunone versa doni su Venezia*, nelle quali si celebra il principale obiettivo del governo veneziano, ovvero attribuire a Venezia una dignità pari a quella degli Stati regnanti. Integralmente opera del Veronese è invece il soffitto della sala della

Bussola, progettata su iconografia del Barbaro e dedicata al buon governo della Dominante, nel quale emerge tra i monocromi laterali, il *San Marco incorona le Virtù teologali*. Nella sala dei Tre Capi, due dei quattro comparti maggiori furono affidati al Caliarì (il *Trionfo della Nemesis* e il *Trionfo della Virtù sul Male*). Come nella villa Soranzo e nella decorazione del Palazzo da Porto, nella pitture allegoriche di Palazzo Ducale, Veronese accentua la contrapposizione tra il Bene e il Male esprimendola attraverso il marcato plasticismo delle figure e gli arditi scorci ripresi dal basso.



Fig. 1.15 – Paolo Caliari. *Tentazioni di Sant'Antonio Abate* (1552-53); fig. 1.16 – Paolo Caliari. *Allegoria della Musica* (1556).

La commissione per la *Trasfigurazione* del Duomo di Montagnana, il Caliarì l'ottenne nel 1555 da un appassionato di letteratura e arte, Francesco Pisani, (per il quale dipingerà anche il telerò de *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro Magno*).

Tra il 1556 e il 1557 eseguì tre tondi per il soffitto della sala principale della Libreria Marciana, tra cui l'*Allegoria della Musica* (fig. 1.16) che notoriamente gli valse l'onorificenza della catena d'oro.

Con questa commissione si concluse per il Veronese la produzione intrisa da complessi significati esoterici, consacrata alle divinità olimpiche e alle allegorie e affidata – il più delle volte – da personalità ai limiti del dissenso religioso. Da allora, a parte la straordinaria impresa decorativa di Maser per i fratelli Barbaro, le principali commesse arrivarono dalle associazioni ecclesiastiche.

I religiosi veneziani e in particolare i priori, furono tra i clienti più fedeli di Paolo: non solo padre Torlioni di San Sebastiano, ma anche i suoi colleghi dei Santi Giovanni e Paolo, i Serviti, i Benedettini di San Giorgio Maggiore, e quelli Cassinesi di Santa Giustina, gli Agostiniani di San Giorgio in Agla, i Francescani Osservanti di San Francesco della Vigna, i Conventuali di San Nicoletto dei Frari, i Gesuiti di Santa Maria dell'Umiltà, e gli abati di San Benedetto Po e di Praglia.

Da questo breve elenco, il più assiduo avventore dell'artista veronese risulta essere l'ordine benedettino della congregazione riformata cassinese: su loro commissione dipinse infatti sette pale d'altare (tre per la chiesa abbaziale di San

Benedetto Po, due per l'abbazia di Praglia, una per la basilica di Santa Giustina a Padova e una per la chiesa di San Giorgio in Braida¹⁹, *l'Incoronazione della Vergine* (1583) per il convento delle monache di Ognissanti a Venezia nonché due teleri da refettorio. Lo stile classicheggiante del Veronese, dovette rappresentare per i Cassinesi la forma espressiva ideale in grado di allineare le loro commesse alle precedenti firmate da Raffaello e Correggio. Inoltre, Caliarì dimostrò di saper visualizzare in maniera suggestiva la concezione benedettina del percorso di ascesa dell'anima, come ben documentano la pala di San Giorgio in Braida (fig. 1.17) e quella di Santa Giustina (fig. 1.18): in entrambi i casi i santi sono raffigurati negli istanti che precedono i rispettivi supplizi in modo da rendere palese, attraverso la direzione a cui è rivolto il loro sguardo, la mistica elevazione dello spirito.



Fig. 1.17 – Paolo Caliarì. *Martirio di San Giorgio* (1564-65); fig. 1.18 – Paolo Caliarì. *Martirio di Santa Giustina* (1574-75).

Poco divulgati e più contenuti furono invece i rapporti del Caliarì con l'ordine dei gesuiti. La Compagnia del Gesù, aveva un seguito ragguardevole nella Venezia degli anni Quaranta, perché ad essa si associava lo spirito della Controriforma. Nel 1564, la congregazione affidò al Caliarì – che aveva all'epoca già lavorato per un membro del gruppo filogesuita veneziano, Paolo Contarini – il prestigioso incarico di eseguire tre teleri per il soffitto della loro chiesa (Santa Maria dell'Umiltà). Fu quindi con i tre soffitti del pittore veronese che fu avviata la serie delle monumentali opere decorative eseguite per un'associazione ecclesiale destinata a rivestire, qualche decennio più tardi, un ruolo di primaria importanza nell'evoluzione dell'espressione artistica religiosa.

Tra le tematiche affrontate dal Veronese per trasmettere ai credenti significati teologici e spirituali, alcune figurano con una certa frequenza, come il *Riposo durante la fuga in Egitto*, le *Teologie della croce* e il *Battesimo del Cristo*.



Fig. 1.19 – Paolo Caliari. *Crocefissione* (1575 circa); fig. 1.20 – Paolo Caliari. *Battesimo del Cristo* (1580-88).

Ma il nome del Caliari è soprattutto legato ai teleri a contenuto sacro dipinti per i refettori di alcune confraternite, e diretti a favorire la meditazione dei monaci durante i pasti, in un'epoca in cui la Chiesa, dopo la Riforma Luterana, rinnovava anche i suoi sistemi di divulgazione attraverso le immagini.

La prima congregazione che si rivolse al Caliari fu proprio quella dei monaci benedettini dei Santi Nazaro e Celso di Verona. Durante i primi anni della seconda metà del Cinquecento, nel refettorio del monastero veronese furono avviate delle opere di ampliamento: l'accordo per la loro esecuzione è siglato nel dicembre 1552 fra l'abate Paolo da Piacenza e due maestri murari. Nel 1555, a lavori ultimati, venne richiesto al Caliari un telerò rappresentante la *Cena in casa di Simone* – attualmente esposta nelle Gallerie Sabaude di Torino – come attesta una ricevuta autografa del pittore. L'opera, considerata parte integrante del compiuto processo di ristrutturazione della mensa, contribuì all'arricchimento artistico perseguito con il proposito di rendere manifesta l'affermazione del potere abbaziale di San Nazaro.

L'eco del successo riscosso da questa *Cena* giunse anche alla congregazione benedettina di San Giorgio Maggiore di Venezia, che con un contratto nel 1563 affidò al Caliari l'incarico di eseguire un telerò dedicato alle *Nozze di Cana*, ampio quanto l'intera parete di fondo del loro refettorio appena risistemato. Si trattò dell'impresa più ambiziosa intrapresa fino ad allora il cui esito decretò l'affermazione del pittore veronese nel genere dei *Conviti* a contenuto evangelico che da allora divennero una sua specialità, ambita da tutti gli ordini religiosi presenti in laguna. Infatti, sette anni più tardi al Caliari furono richiesti altri tre teleri, tutti dedicati alla *Cena in casa di Simone*, il primo per i Gerolimini di San Sebastiano (per i quali il Caliari decorò pure l'intera chiesa), il secondo per i Servi di Maria a Cannareggio, e il terzo (oggi perduto) per il monastero dei Padri della Maddalena di Padova.²⁰ Nel 1572 l'ordine dei serviti di Monte Berico gli affidò l'esecuzione della *Cena di San Gregorio Magno* e l'anno seguente i Domenicani del frequentatissimo cenobio dei Santi Giovanni e Paolo il famoso *Convito in Casa di Levi*.

1.3. Fonti e modelli delle architetture dipinte: le opere di Michele Sanmicheli, Jacopo Sansovino e Andrea Palladio nelle ambientazioni prospettiche del Veronese

Fin dagli esordi, la consuetudine di introdurre nella composizione pittorica una scenografia architettonica costituì per il Caliarì l'accorgimento ideale atto a consolidare le composizioni e agevolare i raggruppamenti e le pose dei personaggi. Inizialmente furono le architetture di Verona la principale fonte alla quale Paolo attinse: le sue prime opere evocano reminiscenze della città, come attesta *Ester condotta da Assuero* (fig. 1.21), dipinto nel 1548 in cui la quinta urbana chiude la scena imitando un fronte di Piazza dei Signori (fig. 1.22).

In particolare, nella città scaligera furono i fabbricati dell'architetto Michele Sanmicheli ad ispirare i fondali architettonici del giovane pittore. Sanmicheli aveva ridisegnato l'assetto di Verona con i tracciati viari di Corso Porta Nuova e Corso Porta Palio, e collegato mediante delle fortificazioni bastionate, il centro urbano con il tessuto rurale della città. In questo contesto aveva inserito i suoi progetti di architettura civile e religiosa che divennero importanti punti di riferimento per i cittadini e per il Caliarì.



Fig. 1.21 – Paolo Caliari. *Ester condotta da Assuero* (1548); fig. 1.22 – Verona. Piazza dei Signori.

Sanmicheli, influenzato dalle imprese artistiche di Bramante e Raffaello conosciute durante il suo soggiorno in Italia centrale, apprese le regole canoniche dell'architettura dall'opera di Vitruvio, che non si limitò ad applicare semplicemente, ma impiegò in maniera innovativa. Nel periodo giovanile realizzò progetti dotati di maggior complessità e lavorazioni più fini (come il palazzo Bevilacqua e la cappella Pellegrini), mentre al termine della vita privilegiò uno stile più sobrio ma più monumentale.

La prima opera indipendente del Veronese, raffigurante la *Resurrezione della figlia di Giaro* (datata 1546) fu destinata alla cappella Avanzi nella chiesa di San Bernardino a Verona. La pala, perduta, è oggi ricordata da un bozzetto ora al Louvre (fig. 1.23).

In questo dipinto d'esordio Paolo, in contrasto con lo sfondo aperto, profila come quinta architettonica un loggiato classico coronato da una balaustra che ricorda proprio la soluzione della cappella Pellegrini nella stessa chiesa di San Bernardino (fig. 1.24).

Varie interpretazioni dei palazzi sanmicheliani Bevilacqua (fig. 1.25) e Pompei (fig. 1.26) troveranno inoltre collocazione nelle scenografie architettoniche del pittore veronese.

La diffusa tendenza di infondere dignità ambientando le pitture di storie sacre e i ritratti in contesti architettonici di matrice greco-romana, spinse il Caliarì ad estendere i suoi riferimenti oltre la città natale. Viaggiando, acquisì nuove fonti e incominciò ad elaborare una personale architettura, il cui lessico includeva strutture, colonne, cornicioni, elementi decorativi, e frammenti antichi che meglio rappresentavano la sua idea di mondo antico.



Fig. 1.23 – Paolo Caliari. *Resurrezione della figlia di Giairo*, (1546); fig. 1.24 – Michele Sanmicheli, cappella Pellegrini.



Fig. 1.25 – Michele Sanmicheli. Palazzo Bevilacqua (1530); fig. 1.26 – Michele Sanmicheli. Palazzo Pompei (1535-40).

Sebbene dettate dall'invenzione, le architetture veronesiane dimostrano una profonda consapevolezza nei confronti della contemporanea produzione associata al movimento di assimilazione di spiriti classici che in Veneto, oltre al Sanmicheli, aveva come massimi promotori Jacopo Sansovino e Andrea Palladio. Ben presto infatti, al giovanile orientamento di derivazione sanmicheliana si sostituì l'architettura sansoviniana e palladiana quale fonte di inquadrature e motivi.

Da quando si trasferisce a Venezia (1554) viene attratto dalle colonne binate della Loggetta di Sansovino (fig. 1.27), che propone sotto forma di cortili monumentali

con balausta nel *San Sebastiano rimprovera Diocleziano* (1558) (fig. 1.28) e nella *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* (1560-65) (fig. 1.29).

Il grande telerò delle *Nozze di Cana*, la più grandiosa costruzione architettonica di Paolo Veronese, è di chiara ispirazione palladiana e sansoviniana: richiamano infatti molti elementi della Libreria di piazzetta San Marco a Venezia (fig. 1.30) e della Basilica vicentina.

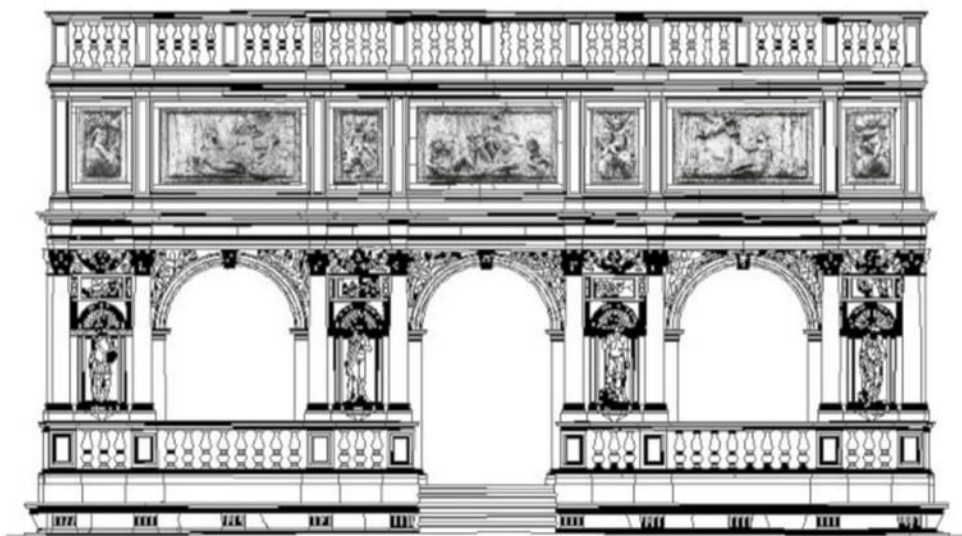


Fig. 1.27 – Jacopo Sansovino. Loggetta del campanile (1537-1540).



Fig. 1.28 – Paolo Caliari. *San Sebastiano rimprovera Diocleziano* (1558).

Veronese con Palladio stabilì una relazione di stretta cooperazione creativa: lavorano insieme a Palazzo Porto a Vicenza, al Refettorio di San Giorgio Maggiore a Venezia, a Montagnana dove Palladio aveva progettato la villa di Francesco Pisani, e il nuovo coro del Duomo. E' possibile che un primo incontro tra i due risalga agli anni Quaranta: nella *Conversione di Maria Maddalena* del 1548 (fig. 1.31) uno dei primi dipinti dove l'architettura non ha un ruolo

importante e un carattere innovativo, Veronese raffigura un edificio conosciuto da Palladio, la scalinata elicoidale del Bramante del cortile del Belvedere (fig. 1.32).



Fig. 1.29. Paolo Caliari. *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro* (1560-1565).



Fig. 1.30 – Jacopo Sansovino. Libreria Marciana (1546).

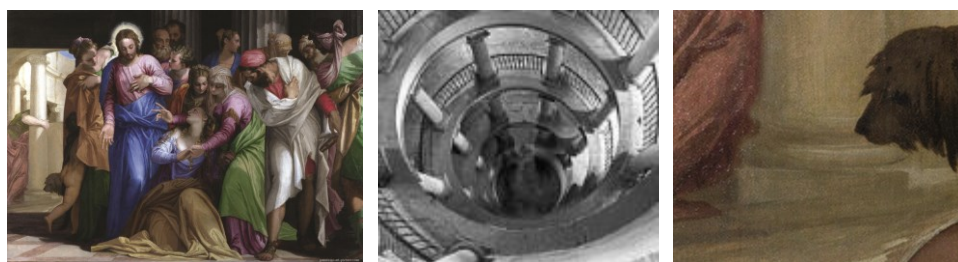


Fig. 1.31 – Paolo Caliari. *Conversione di Maddalena* (1548); fig. 1.32 – Donato Bramante. Scala elicoidale del cortile del Belvedere in Vaticano (1512); fig. 1.33 – Paolo Caliari. *Conversione di Maddalena*. Particolare.

In effetti i blocchi di imposta della colonna risultano a cuneo su quella che appare una rampa in salita (fig. 1.33). Palladio l'aveva citata in un progetto ineseguito per Villa Pisani di Bagnolo. Nel dipinto vediamo anche una base antica di forma particolare e colonna con una scanalatura a spigolo vivo (come Palladio

raccomanda per l'ordine dorico), motivo mai impiegato dal Sanmicheli, che Veronese continua a favorire per il resto della sua carriera.

Il confronto tra edifici palladiani e i fondali o le architetture che incorniciano le scene di Paolo rivela una stretta affinità cronologica, comprovando sia l'interesse con il quale il pittore seguiva l'opera dell'architetto, che evidentemente l'esistenza di una sentita congenialità.

Se le titaniche figure stagliate contro il cielo e senza inquadrature architettoniche delle pitture del Consiglio dei Dieci sono ancora ascrivibili alla prima fase dell'arte di Paolo, il ciclo di San Sebastiano indica il diverso orientamento assunto dallo stile del Caliari in un brevissimo arco di tempo, da far coincidere con il suo trasferimento in laguna. Sebbene anche qui le prime pitture (quelle del soffitto della sagrestia) non si discostano molto da quelle di Palazzo Ducale, la trasformazione inizia a manifestarsi.

Lo sfondo dei teleri del *Ripudio di Vasti* e dell'*Incoronazione di Ester* è ancora in larga parte occupato dal firmamento, contro il quale emergono i personaggi dei due episodi ripresi dall'alto dei gradini di una scalea e accanto ad un maestoso scorcio di architettura.

Nel *Trionfo di Mardocheo*, la pesantezza della colonna tortile, l'enfasi e il gigantismo delle forme tradisce ancora influenze mantovane, ma in seguito le composizioni di Paolo avranno una nuova impostazione, intensamente scenografica.



Fig. 1.34 - Paolo Caliari. *Martirio di San Sebastiano* (1558).

Nelle storie di San Sebastiano, affrescate sulle pareti della chiesa (compiute nel 1558) Veronese inserisce elementi compositivi ricorrenti in molte opere successive: colonne elicoidali, timpani invasi da archi, porte e finestre alle quali si affacciano i figuranti. Inoltre, negli affreschi della navata si serve, per la prima volta, delle strutture architettoniche in modo scenico, disponendole in primo piano come dei prosceni ai quali si contrappongono all'orizzonte, dei panorami

dipinti con i caratteristici toni leggeri dei fondali da scena. E' il caso, ad esempio, della *Morte di San Sebastiano* (fig. 1.34) il cui taglio compositivo inquadra un boccascena animato da personaggi mentre sullo sfondo le architetture creano l'illusione di una scena.



Fig. 1.35 – Andrea Palladio. Palazzo Porto (1552); fig. 1.36 Andrea Palladio. Basilica di Vicenza (1549-1614); fig. 1.37 – Andrea Palladio. Villa Cornaro (1552).

Le fonti palladiane delle architetture dipinte dal Veronese, conosciute direttamente dal pittore entro la fine degli anni Cinquanta, sono: la facciata di Palazzo Porto (fig. 1.35), Palazzo Chiericati e le logge della Basilica Palladiana a Vicenza (fig. 1.36), e Villa Cornaro a Piombino Dese (fig. 1.37), una villa con due piani principali e un portico centrale a due ordini di colonne.

La basilica palladiana viene raffigurata nel lontano panorama dell'*Unzione di David* (fig. 1.38) e il loggiato di Palazzo Chiericati appare inequivocabilmente nel *Miracolo della piscina di Bethesda* del 1560 (fig. 1.39) dipinta sulle ante dell'organo di San Sebastiano dove il cambiamento dell'ordine (da corinzio a dorico) e la ricchezza dei fregi non ne alterano la regolarità: il soffitto a cassettoni è pressoché identico come identico è il passaggio ad arco aperto nel muro laterale del portico. Veronese riprende solo il primo livello del colonnato perché all'epoca la parte superiore doveva ancora essere eretta.



Fig. 1.38 – Paolo Caliari. *Unzione di David*. (1555-60).

Nel 1561, con gli affreschi di Maser (figg. 1.41 e 1.42), Veronese modifica percettivamente l'articolazione del progetto palladiano: la stretta connessione tra simulazione pittorica e ambiente reale, crea infatti un inganno visivo capace di smaterializzare il diaframma strutturale che separa lo spazio praticabile da quello dipinto per trasformare gli ambienti della dimora di Maser, in vani variamente articolati e aperti verso un ideale spazio esterno. Nell'architettura dipinta, la

continuità percettiva tra l'ambiente reale e quello illusorio viene sostenuta dalla presenza di alcuni elementi caratteristici della villa, come la struttura archivoltata, le balaustate, le porte, le nicchie e i mascheroni sulle chiavi di volta.

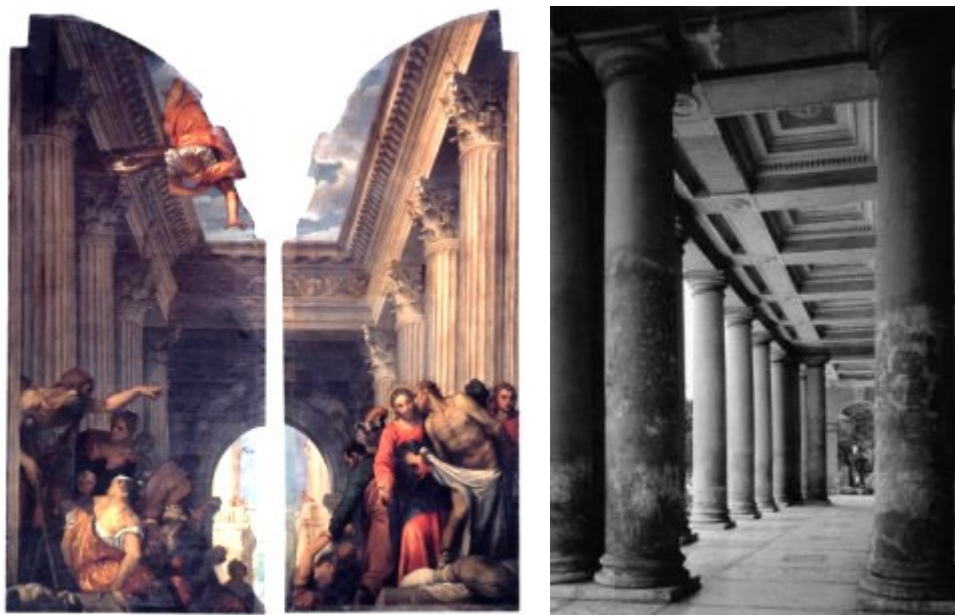


Fig. 1. 39 – Paolo Caliari. *Miracolo della piscina di Bethesda* (1560.); fig. 1.40 – Andrea Palladio. Palazzo Chiericati. Particolare in cui è visibile il soffitto a cassettoni del primo livello della loggia.

Tra il 1562 e il 1563 si datano le *Cene* di San Giorgio Maggiore e di Monte Berico, dipinti che inaugurano la celebre tipologia compositiva nella quale vengono evocati ancora motivi palladiani: come il tema del porticato nel quale il ritmo delle grandi arcate ricorda il Convento della Carità (1561) (fig. 1.43). Dunque Paolo non mantiene costanti certi motivi palladiani ma li modifica seguendo la loro evoluzione.

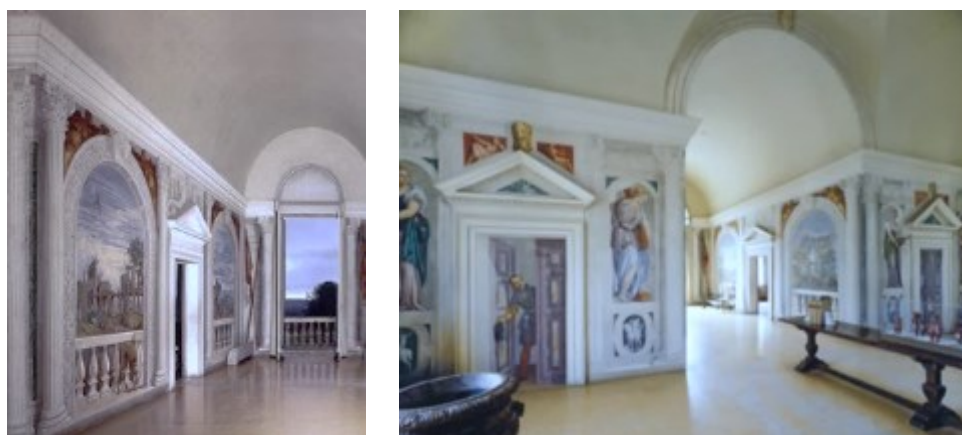


Fig. 1.41 e 1.42 – Paolo Caliari. Affreschi nella sala a Crociera della villa Barbaro a Maser (1561).

Nell'*Annunciazione*, datata tra il 1570 e il 1580 l'aspetto scenografico e teatrale è palesemente dichiarato dalla presenza di una serie di elementi architettonici disposti in successione come delle quinte e per il tempio, simile per altro alla

facciata di San Francesco della Vigna di Palladio (fig. 1.44) che, attraverso l'inquadratura dell'arcone centrale chiude la visuale (fig. 1.45).

Infine nei soffittali la plasticità e la magnificenza espressa dalle rigorose visioni ortogonali delle architetture di Palladio e di Sansovino vengono stravolte e reinterpretate in maniera più dinamica attraverso gli arditi scorci delle prospettive veronesiane.



Fig. 1.43 – Andrea Palladio. Convento della Carità (1561); fig. 1.44 – Andrea Palladio. San Francesco della Vigna (1564).



Fig. 1.45 Paolo Caliari – *Annunciazione* (1570-80).

1.4. Il *modus operandi* dell'officina Caliari

La produzione artistica di Paolo Caliari annovera una considerevole quantità di opere varie per tipologia e dimensione. Una così intensa attività richiedeva una notevole capacità di programmazione del lavoro e il supporto di un gruppo di coadiuvanti in grado di concorrere alla realizzazione dell'opera e eventualmente prendere il posto del maestro.

Nella Venezia del XVI secolo le opere di pittura venivano progettate, realizzate e messe in vendita nelle botteghe, officine caratterizzate da un'organizzazione familiare, nelle quali lavoravano assistenti (i cui compiti venivano affidati in base alle loro competenze e capacità), collaboratori occasionali (pittori autonomi assunti all'occorrenza per assolvere a specifici incarichi) e garzoni (giovani alle prese con l'avviamento professionale). Su questi laboratori vigevano le direttive della corporazione dei *Depentori*,²¹ anche in merito agli orari e alle modalità con le quali si doveva svolgere un lavoro e al numero di aiutanti permessi.



Fig. 1.46 – Ricostruzione di un angolo di bottega di un pittore del Cinquecento (immagine tratta dal video di Federico Zeri (a cura di), *Veronese...*, cit.).

Conformemente alla pratica del tempo, anche nell'officina Caliarì operavano assistenti e garzoni la cui durata di ingaggio veniva stabilita in base alle commesse. All'inizio della sua attività di pittore, Paolo svolse principalmente le mansioni di decoratore, insieme a Giovanni Battista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo, nelle fabbriche del Sanmicheli, e in quest'arco temporale non è documentata l'esistenza di una sua bottega, ma già dai primi incarichi il fratello Benedetto risulta come suo collaboratore. Comunque, se inizialmente Paolo lavorava da solo o insieme con Benedetto, in seguito si aggiunsero alla bottega Caliarì, Alvisè Benfatto (detto del Friso), Francesco Montemezzano, Pietro Longo e Antonio Vasillacchi (l'Aliense), i quali, dopo il 1577, furono affiancati da una moltitudine di apprendisti e di aiuti assunti per portare a termine l'elevato numero di incarichi affidati al maestro.

Successivamente, in linea con la tradizione veneta, anche i figli di Paolo, Gabriele e Carlo, furono avviati al mestiere di pittore, consolidando l'organizzazione familiare della bottega Caliarì, impianto che fu mantenuto anche dopo la morte di Paolo, con la formula collettiva *Haeredes Pauli*.

Nella bottega Caliarì il disegno non era solo la pratica attraverso la quale istruire gli apprendisti, ma anche lo strumento più utilizzato dal Veronese per organizzare il lavoro, dalla divisione dei compiti alla comunicazione con gli assistenti.



Fig. 1.47 – Paolo Caliari. *Studi per il Trionfo di Mardocheo* (1555). Schizzo a penna; fig. 1.48 – Paolo Caliari. *Testa di giovane moro* (1569-70). Studio particolareggiato di figura.



Fig. 1.49 – Paolo Caliari. *Modello per il martirio di Santa Giustina* (1574); fig.1.50 – Paolo Caliari. *Madonna con il Bambino e sei angeli musicanti* (1583-84). Chiaroscuro.



Fig. 1.51 – Paolo Caliari. *Studio per il Matrimonio mistico di Santa Caterina e la Sacra famiglia e Santi* (1568-69).

Le modalità con le quali Paolo abbozzava un progetto o organizzava l'esecuzione di un'opera rivelano fin dalle prime commissioni, il suo particolare orientamento, più vicino alla cultura centro-italiana piuttosto che alla tradizione veronese: possedeva un tratto a penna libero e veloce che arricchiva con leggere ombreggiature ad acquerello, e studiava le figure ritraendole in una rapida successione di pose diverse, eseguite una di fianco all'altra e sullo stesso foglio, alla maniera di Pierino del Vaga.²² Questa organizzazione seriale di schizzi diventerà nella bottega un indispensabile strumento di lavoro.

Dal 1552 i disegni di Veronese appaiono fortemente caratterizzati dall'applicazione di una tecnica complessa e precisa, espressa con la penna, il pennello e la biacca, e diretta a conseguire effetti simili a quelli di un'opera finita, più che a delineare un preparatorio o una prova di presentazione. In verità, in questo modo il Caliarì riproduceva le peculiarità della silografia a colori, una tipologia di stampa²³ che all'epoca riscuoteva un notevole successo, nel tentativo di raggiungere un'affermazione commerciale analoga a quella delle famose incisioni.

Si presume che già dalla seconda metà del Cinquecento, egli avesse messo a punto una particolare metodologia di lavoro che seguì in maniera sistematica durante tutto il suo operato. Dapprima sperimentava più idee con veloci abbozzi a penna (fig. 1.47) che alle volte ombreggiava con l'acquerello, poi realizzava con il carboncino e la biacca minuziosi studi sulla tridimensionalità e gli effetti luministici delle figure (fig. 1.48). Quindi, per valutare l'assetto dell'opera e agevolare il suo trasferimento su tela, realizzava il modello, una composizione finita eseguita su carta colorata con una penna ad inchiostro acquerellato e lumeggiature a biacca (fig. 1.49).

Di questi elaborati se ne sono conservati solo pochi esemplari, probabilmente a causa del loro impiego in bottega durante la preparazione dei dipinti, uso documentato dalle macchie di colore visibili su alcuni superstiti. I pochi esemplari attualmente conosciuti si sono conservati perché furono custoditi dai committenti dato che i modelli fungevano anche da contratto tra l'artista e il cliente, il quale visionandoli poteva esprimere l'ultimo giudizio prima che il pittore iniziasse a lavorare.

Per la bottega furono molto importanti i disegni definiti "chiaroscuri" (fig. 1.50) – realizzati con la stessa tecnica dei modelli, ma differenti per la funzione non ancora del tutto chiara – visto l'elevato numero conservato dagli eredi del Caliarì. Spesso i chiaroscuri non corrispondevano a nessun dipinto e perciò non si esclude che venissero prodotti per il mercato dei collezionisti.

Bernard Aikema e Thomas Dalla Costa attribuiscono al Veronese oltre al merito di aver innovato le funzioni del disegno anche quello di aver inaugurato una metodica operativa:

*"sin dai primi schizzi a penna intuiamo che di rado egli giungeva ad una composizione senza aver provato diverse varianti. Con gli anni settanta, in seguito all'incremento delle commissioni e dell'ampliamento della bottega, per Paolo divenne fondamentale riutilizzare porzioni o singoli motivi di disegni precedenti, che spesso gli fornivano spunti per ideare nuove composizioni."*²⁴

Questa consuetudine viene documentata dallo *Studio per il Matrimonio mistico di Santa Caterina e la Sacra famiglia e Santi* (fig. 1.51), nel quale vengono ritratti i medesimi personaggi in pose diverse per valutare il miglior assetto compositivo

da perfezionare nell'opera e per fornire all'occasione possibili varianti dello stesso tema. Il disegno in questione, conferma anche un'abitudine in uso presso la bottega Caliari.

“Un altro aspetto tipico del metodo veronesiano e al contempo estraneo alla prassi veneta è quello di inserire sui fogli dei simboli (asterischi, croci, frecce, lettere) che insieme all'abbondante uso che Paolo faceva delle iscrizioni concorse a creare un sistema comunicativo [...] utile, anzitutto a distribuire il lavoro tra i collaboratori, e non possiamo nemmeno escludere che le iscrizioni potessero aiutare nella classificazione dei disegni da conservare nei portfolio di bottega: una divisione non solo tipologica quindi, ma anche tematica.”²⁵

Una simile organizzazione di lavoro, consentì all'impresa Caliari di onorare un gran numero di commesse il cui livello qualitativo venne assicurato dalla supervisione del capobottega: anche se spesso interi brani di un'opera furono affidati ai collaboratori, nessun prodotto uscì dalla bottega senza l'accettazione del maestro.²⁶

1.4.1. Il ruolo di Benedetto Caliari nella realizzazione delle architetture prospettiche

Le prime attestazioni sulla attività artistica di Benedetto Caliari risalgono al 16 gennaio 1556 e sono trascritte in una ricevuta stilata per certificare il pagamento delle tele a soffitto della chiesa di San Sebastiano: accanto al nome di Paolo viene più volte nominato un “*Benedecto da Verona*” identificabile nella persona del fratello minore del Caliari.²⁷ Nel documento viene definito “*pitore*”, per denotare il grado di autonomia posseduta all'epoca dal giovane nello svolgimento delle mansioni che gli erano state affidate.



Fig. 1.52 – Paolo Caliari. *Nozze di Cana* (1563). Particolare del coppiere che la tradizione vuole ritratto con la fisionomia di Benedetto.

Quindi, se all'età di diciannove anni lo si considerava già avviato al mestiere, Benedetto, nato nel 1537,²⁸ doveva essere entrato come allievo nella bottega di Paolo appena dodicenne,²⁹ dal momento che il *garzonato* durava da cinque a sette anni, e da due a tre la condizione di lavorante.

Descritto principalmente come esperto nella tecnica dell'affresco, nonché abile nell'esecuzione di architetture dipinte,³⁰ fu a fianco di Paolo fin dai primi anni in cui questi si stabilì a Venezia e nel 1588 prese il suo posto nella direzione della loro officina.³¹ Considerava il fratello un *"eccellentissimo pittore"* del cui talento era consapevole, come documentano le due disposizioni testamentali datate 11 gennaio 1591,³² nelle quali descrive il maggiore *"come quello che favoreggiato da Dio a avuto milior sorte di me"*.

Sebbene Ridolfi insista più volte sulla mancanza di ambizione di Benedetto, sottolineandone la posizione di subalterno nei confronti di Paolo, va invece evidenziata la sua avvedutezza e capacità di costruirsi una duplice carriera, divisa tra il lavoro di assistente e l'attività di disegnatore e pittore indipendente.

I principali compiti da lui svolti per l'officina di famiglia erano vari e comprendevano la direzione e la realizzazione delle imprese decorative a fresco in Terraferma, l'impostazione delle opere e l'esecuzione di brani periferici nelle grandi tele del fratello.

Di tutti gli affreschi che gli sono attribuiti³³ se ne sono conservati solo alcuni, per altro in parte restaurati.

Dopo il successo della campagna illusionistico-decorativa di Maser, molti patrizi ambivano a ripeterne gli esiti nelle proprie ville: è questa tipologia di incarichi che fu svolta dall'atelier sotto la guida di Benedetto. Egli infatti, da fidato coadiutore del capobottega, sovrintendeva i molti cantieri aperti dall'officina Caliarì nell'entroterra tra il settimo e il nono decennio. La quantità ingente di commissioni che in quegli anni impegnavano Paolo, gli impedivano di compiere frequenti spostamenti nel territorio per controllare l'attività dei frescantì,³⁴ quindi tale incombenza veniva demandata ad un membro esperto della bottega,³⁵ e Benedetto – quale pratico frescante – era certo il più idoneo per la gestione attiva di simili imprese.



Fig. 1.53 – Benedetto Caliarì, *Convito di Cleopatra e Marc'Antonio* (1570).

Rivestì indubbiamente questo ruolo nella decorazione della villa Giunti a Magnadola di Cessalto,³⁶ negli affreschi di Palazzo Vescovile di Treviso³⁷ e in quelli di villa Soranzo a Sant'Andrea oltre il Muson. Ma, oltre a dirigere i

sopracitati cantieri, Benedetto realizzò anche parte delle suddette pitture ornamentali.



Fig. 1.54 – Benedetto Caliari. Affreschi della sala del Vescovado (1574).



Fig. 1.55 – Benedetto Caliari. Affreschi della facciata di villa Soranzo a Sant'Andrea oltre il Muson (1580 c.a.).

A Magnadola di Cessalto, progettò e affrescò la stanza delle Virtù, inquadrando con un colonnato ionico panorami (simili a quelli di Maser) e nicchie illusionistiche ove stazionano le personificazioni delle allegorie alle quali è dedicato il vano. Nella stessa villa, dipinse altri due comparti, in uno dei quali, il *Convito di Cleopatra e Marc'Antonio* (fig. 1.53), il riferimento ai banchetti evangelici è evidente dalla rilevante presenza architettonica con cui si delinea il contesto, e dalla rilettura di alcuni particolari ripresi dai più famosi teleri (come la

piattaia, analoga a quella del *Convito in casa di Levi*, la viola a gamba del suonatore, strumento già raffigurato nelle *Nozze di Cana*, e il levriero, presente in più *Cene*).



Fig. 1.56 – Benedetto Caliari. Affreschi del Salone di Villa Soranzo (1580 c.a.).

L'anno seguente a Treviso, nella Sala Vescovado (fig. 1.54), dipinse personalmente il finto loggiato addossandolo ad un basamento, la cui decorazione riporta la replica di un motivo proposto nella volta della sala dell'Olimpo di villa Barbaro, mentre le colonne composite incorniciano, alternandoli, illustrazioni di parabole a nicchie occupate dalle Virtù teologali e cardinali al di sopra di riquadri monocromi a tema biblico. Anche le sovrapporte presentano non poche affinità con le analoghe affrescate a Maser.

Nella villa Soranzo di Sant'Andrea oltre il Muson, Benedetto dimostra, affrescando la facciata (fig. 1.55), la sua abilità nel riprodurre in maniera illusionistica elementi architettonici. Sue sono inoltre le pitture dell'atrio e del salone principale (fig. 1.56).

Come accennato in precedenza, a Benedetto spettava, oltre alla gestione e all'esecuzione pittorica delle campagne decorative in Terraferma, anche il compito di impostare le opere, pratica che richiedeva, indubbiamente, spiccate competenze in termini di disegno architettonico. L'abituale adempimento di quest'incarico, unitamente all'effettiva concretizzazione pittorica degli apparati scenografici, avvalora quanto sostenuto da fonti e storiografia circa la sua dimestichezza con le grandi impalcature architettoniche.

Di fatto, nelle imponenti composizioni veronesiane, il maestro demandava a Benedetto la preparazione degli sfondi architettonici perché in quest'ambito egli era certo il suo più fedele interprete di pensiero, dal momento che Paolo stesso aveva provveduto all'istruzione del suo primo allievo di bottega. In tutti questi contesti concedeva al fratello libertà di invenzione, a condizione che la messa in opera avvenisse soltanto dopo il suo assenso.

Dunque, Paolo accennava mediante schizzi veloci lo schema di una visione spaziale, mentre Benedetto proporzionava, perfezionava e restituiva prospetticamente ogni impianto architettonico abbozzato dal fratello: per adempiere a questi incarichi egli doveva avere una notevole consapevolezza teorica, sia riguardo i precetti proporzionali degli ordini sia in merito alle modalità con le quali organizzare un dispositivo prospettico.

Quindi se a Paolo è riconducibile l'idea alla base della genesi spaziale degli sfondi, a Benedetto va attribuita la loro concreta precisazione e riproduzione.

E' interessante notare come nelle pitture di Paolo lo stile nell'allestire le ambientazioni muti repentinamente dall'opera decorativa di San Sebastiano, ovvero da quando viene certificata la prima partecipazione di Benedetto alle imprese artistiche del fratello.

Se si presume l'intervento di Benedetto nella realizzazione delle tele a soffitto per la chiesa gesuita dell'Umiltà, la presenza del più giovane Caliarì nella campagna decorativa di Maser, rimane attualmente una questione ancora irrisolta, benché si ritenga certo un suo intervento manuale guidato dalle direttive di Paolo.³⁸ E' invece documentata la collaborazione di Benedetto nella decorazione della sala del Maggior Consiglio del castello di Udine³⁹ e nell'esecuzione del telerò ellittico destinato alla Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale.

1.5. La pratica prospettica nei trattati del Cinquecento

Storicamente le metodologie di applicazione prospettica erano connesse alla trattatistica e in particolare a quei testi redatti con l'intenzione di far comprendere i fondamenti teorici della nuova scienza anche a quegli addetti che, avendo una minore preparazione riguardo questioni matematico-geometriche, erano più interessati ai consigli semplici e diretti di una pratica empirica.

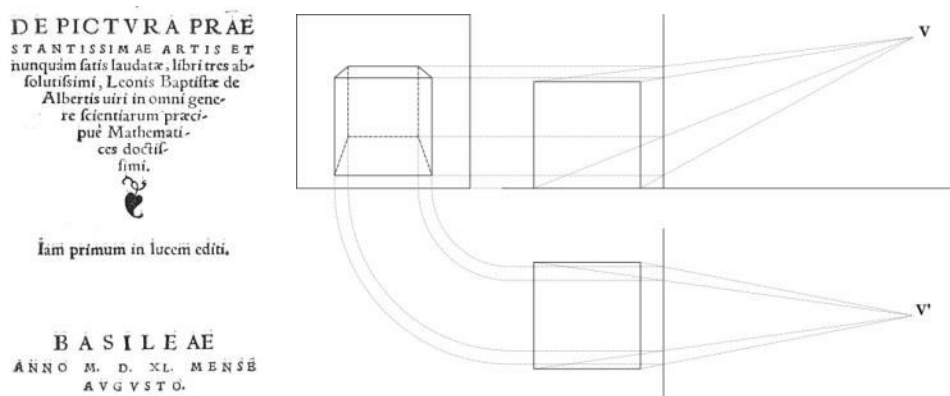


Fig. 1.57 – Frontespizio della prima edizione del *De Pictura* di Leon Battista Alberti (Basilea 1540); fig. 1.58 – Costruzione di un esaedro secondo le istruzioni della *costruzione legittima* (Elab. S. Masserano).

Nella seconda metà del Cinquecento furono pubblicati molti scritti teorici a contenuto esemplificativo e manualistico ispirati alla teoria del *modo optimum* esposto nel trattato *De Pictura* (fig. 1.57) di Leon Battista Alberti (1404-1472). Il testo albertiano fu redatto con il proposito di conferire attraverso dei precetti, dignità di scienza e di arte liberale ad una disciplina pittorica intesa non solo come procedura manuale, ma anche come ricerca intellettuale e culturale:

contemplava infatti, tutta la tecnica e la teoria pittorica conosciuta fino ad allora, analizzata ed esposta con una sistematicità non riscontrabile nei precedenti manuali medievali.

Ad una prima stesura scritta in latino nel 1435 e destinata ad un pubblico di letterati, seguì l'anno successivo una seconda in volgare, indirizzata agli artisti.

Nelle due versioni del trattato albertiano viene enunciata la *teoria del velo*, ed esposte le nozioni basilari di quella che in seguito sarà definita *costruzione abbreviata*, in quanto concreta semplificazione della costruzione brunelleschiana.

Tra i tre libri che raccolgono i contenuti dello scritto albertiano (*Rudimenta Picturae* e *Pictor*), il primo espone gli aspetti teorici della nuova scienza e contiene una delle prime descrizioni della prospettiva lineare geometrica, messa a punto verso il 1416, da Filippo Brunelleschi (1357-1466), al quale venne pubblicamente riconosciuta la scoperta, attraverso la dedica dell'edizione in volgare. La sopracitata dedicatoria costituisce un'importante testimonianza considerata sufficiente ad attribuire al Brunelleschi l'ideazione del procedimento geometrico indispensabile a realizzare una rappresentazione prospettica secondo regole scientificamente oggettive, giacché non ci sono pervenuti documenti nei quali egli descrive l'invenzione.

La tecnica brunelleschiana (o *costruzione legittima*) consisteva nel tagliare con un riquadro la piramide visiva ottenuta congiungendo i vertici dell'oggetto da rappresentare con il centro di proiezione V (occhio dell'osservatore), per poi stimare quantitativamente sia in pianta che in profilo i punti in cui gli spigoli della piramide attraversavano il quadro. Le suddette misure opportunamente abbinate determinavano punto per punto la prospettiva dell'oggetto (fig. 1.58). Si trattava dunque di una procedura geometrica che richiedeva una lunga e complessa elaborazione.

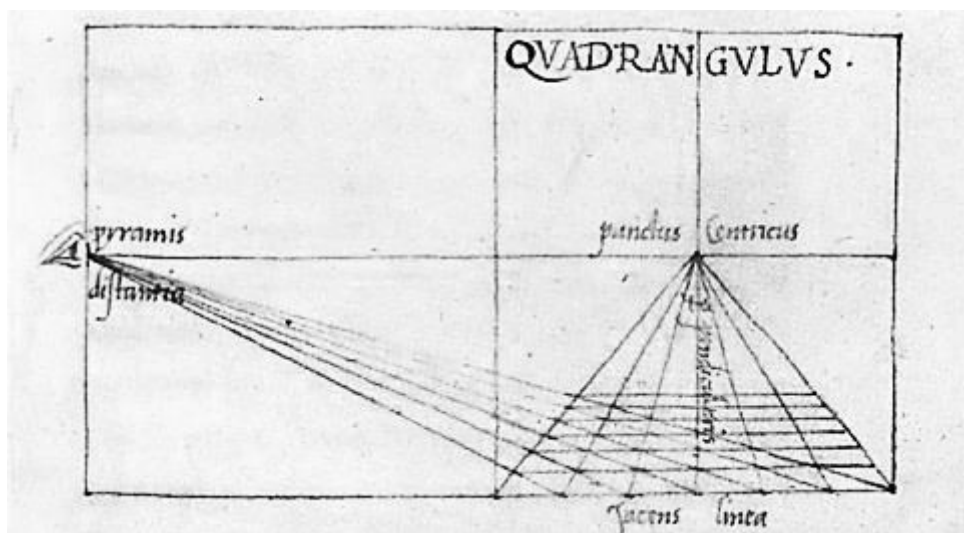


Fig. 1.59 – Manoscritto 1448 datato 13 febbraio 1518, Lucca Biblioteca Governativa. La figura illustra il *modo optimum* descritto dall'Alberti.

Alberti rese più flessibile la costruzione brunelleschiana, pensando la rappresentazione pittorica come una sezione della piramide ottica, il cui vertice coincideva con il punto di osservazione e la cui base coincideva con il contorno apparente dell'oggetto considerato. In particolare, per misurare la degradazione di

una superficie quadrettata, il metodo esposto nel *De Pictura* associava al punto di concorso delle rette perpendicolari al quadro il taglio delle proiettanti (come previsto dal sistema del Brunelleschi), specificando che si poteva controllare l'esattezza esecutiva dello scorcio tracciando la diagonale del piano prospettico (fig. 1.59). In tal modo l'Alberti suggeriva implicitamente la possibilità di rappresentare lo stesso reticolo utilizzando una costruzione diretta che si avvaleva delle intersezioni create tra la diagonale del piano e le rette prospettiche ortogonali al quadro.

Il rigore e la semplicità espositiva del trattato in volgare lo resero funzionale ad un uso pratico da parte degli artisti che fecero ampio uso del suo *modo optimum*. L'edizione latina ebbe una diffusione maggiore del prontuario in volgare, e stampata per la prima volta nel 1540 a Basilea,⁴⁰ divenne il principale riferimento dei successivi *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca (1478) e del *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci (1490).

Il *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca (1418-1492) fu compilato tra il 1472 e il 1475, ma rimase lungamente inedito poiché venne pubblicato tardivamente. Si tratta di un'opera fondamentale e di eccezionale importanza concettuale e storica, prima, in ordine di tempo, ad esporre i suoi contenuti rigorosamente scientifici in modo organico e completo e con espliciti fini divulgativi. La trattazione prospettica si avvale sia di esempi astrattamente geometrici che di modelli architettonici per poi estendersi alla rappresentazione per punti della figura umana. Il trattato, certamente noto ai contemporanei e agli studiosi del Cinquecento, è diviso in tre parti nelle quali sono svolti problemi prospettici sul piano orizzontale, quelli a tre dimensioni e le possibili alternative all'impiego della *costruzione abbreviata*, ovvero la *costruzione legittima*.

La raccolta di appunti sui temi della prospettiva annotati da Leonardo da Vinci (1452-1519), intitolata *Trattato di pittura*, fu pubblicata postuma nel 1550 circa. I contenuti ivi compresi avrebbero dovuto costituire parte di un testo dedicato alla prospettiva, progetto che Leonardo abbandonò quando venne a conoscenza dell'impresa compiuta da Piero della Francesca. Sebbene le sue considerazioni risultino conformi a principi all'epoca già noti, il testo possiede un valore rilevante se si considera che per la prima volta vengono poste problematiche di notevole interesse, come le aberrazioni marginali generate nelle prospettive di ampie dimensioni. Inoltre il *Trattato di pittura* anticipa le proposte applicative di Albrecht Dürer (1471-1528) in merito alla questione del *velo* proposta dall'Alberti, che Leonardo semplifica sostituendo alla trama del tessuto una lastra trasparente (la cosiddetta *finestra leonardesca*) o un telaio reticolato. Ma l'argomento di maggior interesse compreso nel trattato è quello relativo alla *prospettiva aerea* che Leonardo analizza accuratamente nelle sue ragioni fisiche e nei relativi effetti ottici.

Il *De sculptura, ubi agitur de symetria...et de perspectiva* di Pomponio Gaurico (1481-1530) scritto entro il 1503 e edito per la prima volta l'anno successivo, attesta l'esistenza di procedimenti prospettici dissimili dalla *costruzione legittima* e dalla *costruzione abbreviata*, fondati sul probabile utilizzo del *punto della distanza*, diffusi nel Veneto e in Lombardia e sviluppati dal Mantegna e dalla sua Scuola. Benché scritto in latino, il testo di Gaurico ebbe un ampio successo editoriale, sia per la molteplicità degli argomenti trattati che per la novità dei procedimenti esposti.

Il Libro IV dell'*Underweysung der Messung mit dem Zyrkel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen, und ganzen Corporen, durch. A. D. zusammen getzogen und zu nutz allen Kunstliebhabenden mit zu gehörigen Figuren in truck gebracht im Jar MDXXV*, scritto da Albrecht Dürer tra il 1515 e il 1524 fu pubblicato insieme agli altri tre Libri a Norimberga nel 1525.

Probabilmente durante il suo secondo viaggio in Italia il pittore tedesco apprese la teoria prospettica presentata nel suo testo i cui contenuti ripropongono la descrizione della *costruzione legittima* e della *costruzione abbreviata* esposta da Piero della Francesca. Le quattro incisioni che accompagnano il testo (due delle quali pubblicate solo nella seconda edizione dello scritto) descrivono l'impiego di alcuni prospettografi per meglio spiegare la *teoria del velo*, dell'*intersecazione* della piramide visiva, la condizione di *monocularità* per il vertice della stessa ed il requisito della sua *immobilità*, condizioni già tutte esposte dall'Alberti e riproposte da Piero della Francesca.



Fig. 1.60 – Frontespizio del Secondo libro di *Tutte l'opere d'architettura et Prospettiva* del Serlio di una edizione del 1600; fig. 1.61 – Frontespizio della prima edizione romana de *Le due regole della Prospettiva pratica* del Vignola (1583).

Il testo *Tutte l'opere d'architettura et Prospettiva* (fig. 1.60) di Sebastiano Serlio⁴¹ (1475-1554) e *Le due regole della Prospettiva pratica* (fig. 1.61) di Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) con i commenti di Egnazio Danti (1536-1586), ebbero una grande diffusione in ragione del fatto che fin dalla loro prima edizione questi trattati furono predisposti in funzione dei grafici esplicativi che li corredevano.

L'opera del Serlio, comprendeva sette Libri (ai quali aggiunse il libro Extraordinario e l'Ottavo) stampati singolarmente e in tempi diversi. In particolare, il Secondo Libro, dedicato alla prospettiva e scenografia, fu pubblicato a Parigi nel 1545, e i contenuti esposti dall'autore furono tratti dagli insegnamenti appresi da Baldassarre Peruzzi.⁴² Il volume comprende anche delle

inesattezze teoriche rilevate da Egnazio Danti nei suoi commentari al trattato prospettico del Vignola. Tra le puntualizzazioni segnalate dal Danti la più importante concerne la posizione del punto di distanza che come nel trattato del Serlio si suggerisce di allontanare dal punto principale di una misura corrisponde a una volta e mezzo il diametro del campo visivo, ma che nella descrizione del Serlio viene segnata a partire dal profilo del quadro (fig. 1.62 a), invece che dal punto principale (fig. 1.62 b). L'inesattezza impedisce al Serlio di dimostrare la correlazione geometrica sussistente tra la costruzione legittima e il metodo che si avvale del punto di distanza.

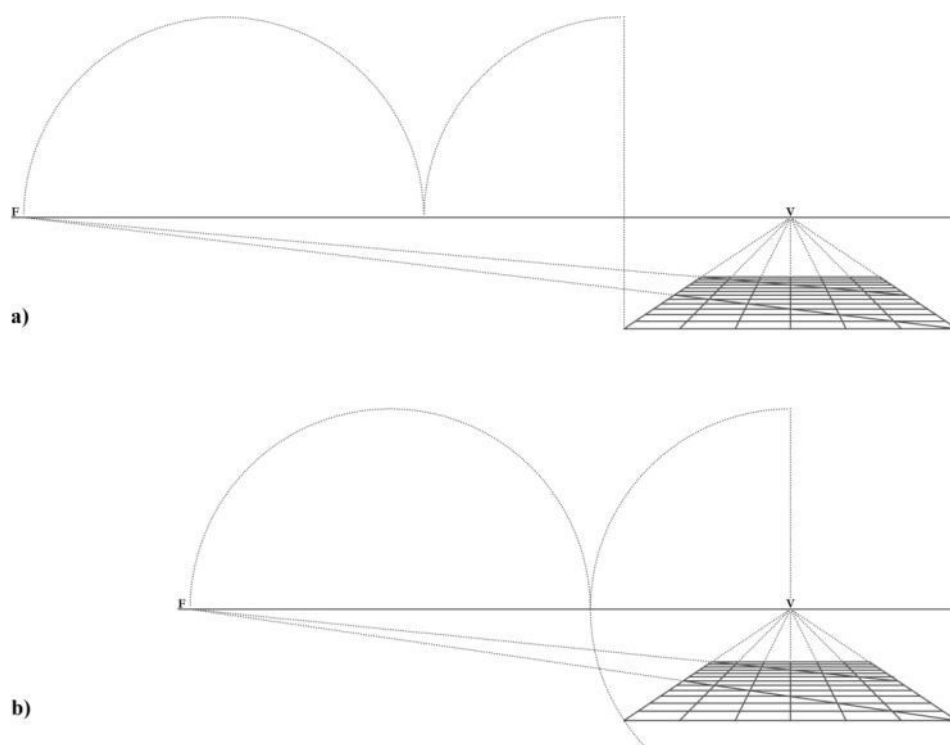


Fig. 1.62 – a) Reticolo prospettico costruito secondo le prescrizioni del secondo metodo descritto dal Serlio (Elab. S. Masserano); b) Reticolo prospettico costruito secondo le prescrizioni del secondo metodo descritto dal Vignola e commentato dal Danti (Elab. S. Masserano).

Le due regole della prospettiva pratica di M. J. B. da V., con i commentari del R. P. M. Egnatio Danti dell'ordine dei Predicatori, Matematico dello Studio di Bologna fu scritto da Jacopo Barozzi (detto il Vignola) tra il 1530 e il 1545 e edito postumo da Egnatio Danti a Bologna nel 1582. Il Vignola manifestò l'intenzione di pubblicare un trattato di prospettiva nella dedica ai lettori della *Regola delli cinque ordini d'architettura*, ma i suoi numerosi impegni non gli permisero di portare a termine l'impresa che fu delegata prima al figlio Giacinto e alla morte dell'architetto manierista, da costui affidata al professor Egnatio Danti, che riuscì a pubblicare l'opera dopo averne perfezionato i contenuti stesi dal Vignola.

Il trattato comprende *Definizioni* del Vignola e *Commentari* del Danti, i cui contenuti sono illustrati alternando le pregevoli tavole elaborate dal Vignola alle didascaliche immagini redatte dal Danti. Il testo contribuì a diffondere la conoscenza della nuova scienza esponendo due regole (la prima riguardante la

costruzione legittima, la seconda relativa ai punti di distanza) come procedimenti di pari efficacia, da adottare liberamente a seconda delle necessità.

Nel capitolo intitolato “*Del modo di fare le prospettive nei palchi, e nelle volte, che si veggono di sotto in sù*”,⁴³ aggiunto dal Danti e dedicato alle costruzioni prospettiche soffittali, sia il procedimento illustrato per i soffitti piani che quello per le volte si fondano sulla prima regola. L’immagine prospettica si ottiene infatti individuando su queste superfici l’intersezione della proiettante di ogni punto, mediante delle proiezioni coordinate in pianta e in profilo.

Prima della pubblicazione del testo del *Vignola* circolavano altre importanti trattazioni prospettiche: il complicato *Ptolomaei Planisphaerium* (fig. 1.63) scritto nel 1588 in latino dal matematico Federico Commandino (1509-1575) nel quale viene esposto teoricamente il metodo del ribaltamento del quadro sul piano di proiezione ad esso ortogonale; l’elegante *Livre de perspective* (fig. 1.64) redatto nel 1560 Jehan Cousin (1490-1560), più intuitivo del precedente perché grafico e descrittivo e *La pratica della Prospettiva* compilato nel 1569 da Daniele Barbaro in opposizione agli inaccessibili contenuti del testo stilato dal Commandino in una lingua peraltro sconosciuta alla maggior parte degli artisti.

Tra i commenti di teoria prospettica, il poliedrico cartografo, ingegnere e pittore M. Christoforo Sorte (1510 c.a - 1595) pubblicò un breve saggio in cui forniva specifiche istruzioni per la costruzione delle prospettive sui soffitti.

Nello stesso periodo, svariati metodi di bottega, spesso ingannevoli ma efficaci o inconsapevolmente corretti, furono ideati da artisti alla costante ricerca di procedure semplici da impiegare per rappresentare prospetticamente lo spazio visuale. Ne costituisce un esempio il noto il tracciato raffigurato nel *Foglio 465 A* (fig. 1.65) di Baldassare Peruzzi (1481-1536) dove la costruzione prospettica di un pavimento, peraltro corretta, viene compiuta senza l’ausilio di punti di concorso o di tagli di proiettanti.⁴⁴

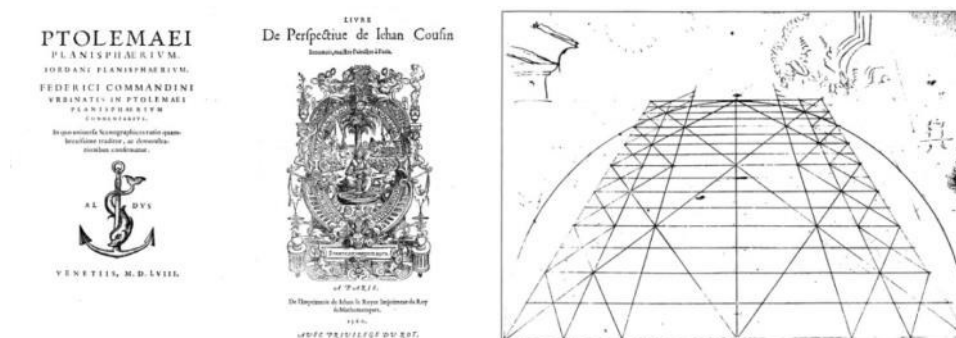


Fig. 1.63 – Frontespizio dell’edizione del 1588 del *Ptolomaei Planisphaerium* di Federico Commandino; fig. 1.64 – Frontespizio dell’edizione del 1560 del *Livre de perspective* di Jehan Cousin; fig. 1.65 – Baldassare Peruzzi. *Pavimento scorciato*, Foglio 465°, Gabinetto stampe e disegni degli Uffizi, Firenze.

Pertanto, nel corso del XVI secolo le cognizioni prospettiche dei pittori si possono ricondurre principalmente alle istruzioni fornite dalla *costruzione legittima* e dal *metodo optimum* (o dalle procedure da esso derivate) che sovente venivano declinate in disparate – e il più delle volte discutibili – abbreviazioni operative elaborate nelle botteghe.

Se queste metodiche costituivano lo stato dell’arte in materia prospettica, problematico è stabilire quale tecnica, tra quelle allora diffuse, il Caliarì adottasse, in merito alla quale si può solo ipotizzare che tale pratica fosse affine ai precetti

divulgati da teorici e colleghi a lui vicini. Se notori furono i rapporti che legarono il pittore a Daniele Barbaro, del tutto ignorati quelli che lo relazionarono alla figura del pittore e cartografo Cristoforo Sorte, la cui esperienza nella realizzazione di architetture illusorie rivestirà un ruolo rilevante nella messa in scena dei soffittali veronesiani.

1.5.1. *La pratica della Prospettiva* di Daniele Barbaro

Nel 1568 Daniele Barbaro affida alla bottega di Camillo e Rutilio Borgominieri⁴⁵ la stampa de *La pratica della Prospettiva*, che tra il 1568 e il 1569 verrà pubblicato in almeno cinque varianti.

Compilato con la collaborazione del matematico veneziano Giovanni Zamberti, lo scritto più che un trattato puramente teorico, viene ideato con il preciso intento di realizzare un manuale pratico rivolto agli artisti, come dichiara esplicitamente il sottotitolo (fig.1.66). Nel proemio, la volontà di divulgare quella parte della *Perspettiva* definita dai greci *Scenographia*, viene così motivata:

*“si come ella ha molte e meravigliose ragioni nell’uso, e essercitio suo molto utili a pittori, Scultori e Architetti, così molto abbandonata, per non dire sprezzata, e fuggita da quelli, a i quali è più necessaria, che ricercata”*⁴⁶,

e prosegue rimproverando

“i pittori del nostro tempo altrimenti celebri, e di gran nome” di lasciarsi *“condurre da una semplice pratica.”*⁴⁷



Fig. 1.66 – Daniele Barbaro. Frontespizio della *Pratica della prospettiva* (1569).

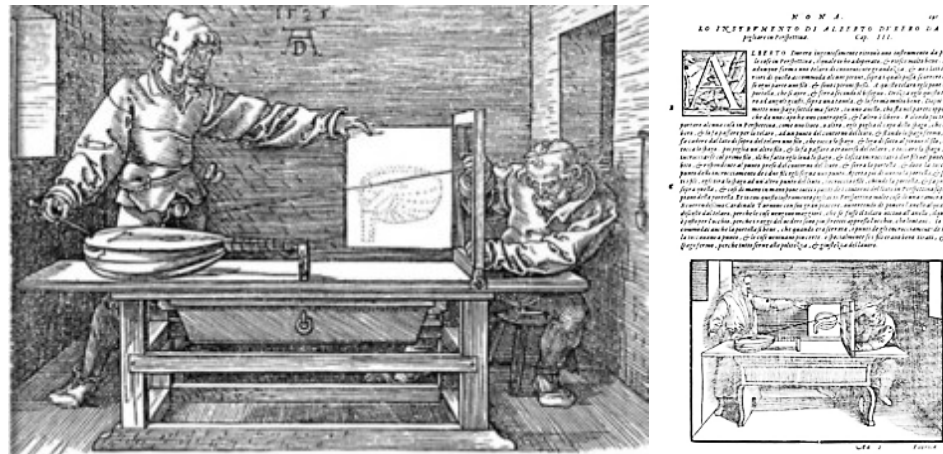


Fig. 1.67 – Confronto fra l'incisione raffigurante un prospettografo pubblicata nel *Underweysung der Messung* (1525) di A. Dürer, 1525, e l'illustrazione di pagina 191 de *La pratica della Perspectiva* di D. Barbaro.

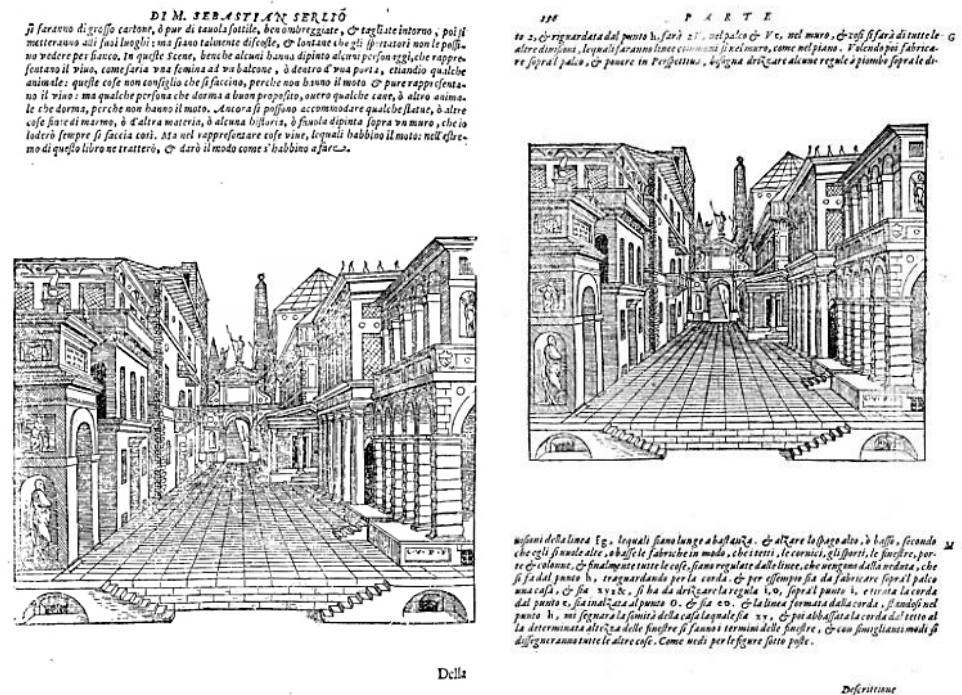


Fig. 1.68 – Confronto tra l'illustrazione di pagina 50 del *Tutte opere d'Architettura et Prospettiva* di S. Serlio e quella riportata alla pagina 156 de *La pratica della Perspectiva* di D. Barbaro.

La Pratica della Perspectiva, una delle opere più studiate e consultate nel XVI secolo, si ispira in ampia parte, alle idee espresse più di un secolo prima da Piero della Francesca nel *De perspectiva pingendi*, come dichiarano vagamente le parole dello stesso Barbaro nell'ottavo capitolo della parte terza:

“Pietro dal Borgo Santo Stefano,⁴⁸ il quale ha lasciato alcune cose di Perspectiva, del quale ho preso alcune delle sopraesposte descrizioni”⁴⁹

e conferma invece Egnazio Danti, in un passo della prefazione de *Le due regole della Prospettiva pratica* :

*“Ma de tempi nostri intra quelli che hanno lasciata qualche memoria di quest’Arte il primo di tempo, & forma ne habbia scritto, è stato maestro Piero della Francesca dal Borgo a San Sepolcro, del quale habbiamo hoggi tre libri scritti a mano, eccellentissimamente disegnati; & chi vuol conoscere l’eccellenza loro, vegga che Daniel Barbaro ne ha trascritto una gran parte nel suo libro della Prospettiva.”*⁵⁰

Inoltre, per la redazione del manoscritto l’autore ricorre anche a scritti di altri prospettici (Luca Pacioli, Federico Commandino, Sebastiano Serlio, Albrecht Dürer) dei quali ripropone pure alcune delle loro illustrazioni (figg. 1.67, 1.68).

Gli argomenti del testo sono ordinati in nove capi e corredati da rappresentazioni didascaliche, funzionali all’esercizio della tecnica prospettica.

Il primo capo elenca i *"principij e i fondamenti della Prospettiva, e di quelle cose che bisogna prima saper, o presupporre, che si venghi all’operare"* a partire da qualche concetto relativo alla visione fisiologica e alla piramide visiva. Dopo aver sottolineato la correlazione tra gli angoli formati dai raggi visivi (*"anguli sotto i quali si vedeno le cose"*) e la distanza che separa l’occhio dell’osservatore dagli oggetti da rappresentare, elencandone i casi possibili e gli esiti nella visione prospettica, l’autore chiarisce *"dove si deve ponere l’occhio"* e come stabilire la distanza tra quest’ultimo e il quadro con una serie di esempi. In tutte le dimostrazioni riportate, la misura della distanza è determinata attraverso un procedimento grafico, funzione delle dimensioni del quadro e della posizione altimetrica dell’occhio dell’osservatore riportata sullo stesso piano. In termini generali Barbaro descrive la suddetta procedura – avvalendosi del disegno 6 (fig. 1.69) – come segue:

*“Sia il quadrato abcd, la diagonale afd, l’altezza dell’occhio è f, la distanza fh, che è tanto quanto af e posto il piede del compasso in f e tirato il circolo da h verso a facciasi cadere a piombo in f la linea gf, e il punto g termini nella circonferenza, si che la linea gf sia ugualmente distante dalla linea bd, in modo che le linee gf e hf formino l’angolo giusto nel punto f, onde essendo f angolo giusto, e le linee fh e fg comprese dal circolo eguali, l’angolo nella distanza h serà eguale all’angolo g. Adunque hf serà la più giusta distanza, che si possa pigliare da detto quadro.”*⁵¹

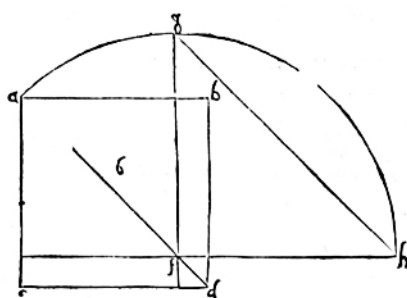


Fig. 1.69 – Figura 6 inclusa nel capitolo VIII della prima parte de *La pratica della Prospettiva*: esempio di calcolo per via grafica della distanza alla quale posizionare l’occhio dell’osservatore rispetto al quadro.

Il primo capo termina con le istruzioni relative al proporzionamento prospettico delle figure da tracciare su quadri posti ad altezze rilevanti rispetto l’osservatore.

Il secondo tratta *"del modo con il quale si hanno a descrivere le piante dei corpi ne i piani, il che è detto Ichnographia: cioè descrizione della pianta tanto nel perfetto quanto nel digradato"*. In questa sezione, dopo aver dimostrato come si iscrivono delle figure geometriche in una circonferenza, Barbaro illustra come

descrivere entro una superficie quadrangolare dei poligoni per poi tracciarne la prospettiva. Il capo comprende anche spiegazioni riguardanti i sistemi di ripartizione di una pianta prospettica quadrangolare (fig. 1.70) e di come estendere una superficie composta da comparti quadrangolari, incrementando per via grafica il numero delle sue unità (fig. 1.71).

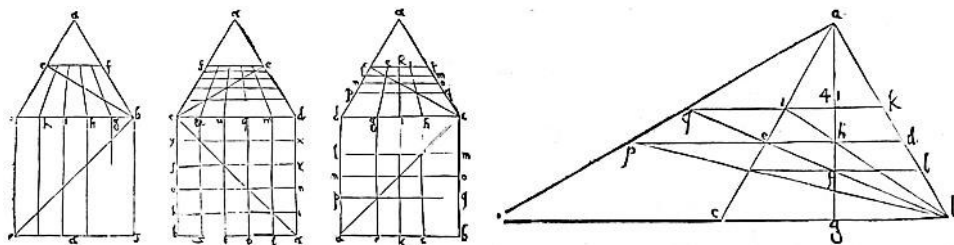


Fig. 1.70 – Ripartizione prospettica di una pianta quadrangolare; fig. 1.71 – Incremento di una superficie composta da comparti quadrangolari.

Il terzo capo documenta “*come si abbia a levare i corpi dalle piante e formare lo in pie, e in levato che Orthographia: cioè la descrizione del dritto*”, esponendo tre sistemi utili a definire l’altimetria prospettica dei corpi (fig. 1.72) ai quali seguono numerosi sviluppi di solidi con relativo trattamento chiaroscurale. Questa parte del testo si conclude con la complessa rappresentazione del torchio (*mazzocco*) preceduta dalla descrizione di due procedimenti diretti a disegnare delle prospettive eludendo il fitto tracciato delle linee di costruzione: il primo sistema trasferisce le intersezioni generate dai raggi visivi sul quadro impiegando come strumenti un ago, un crine di cavallo e alcune strisce di carta,⁵² il secondo raggiunge lo stesso risultato utilizzando della setola e un compasso.⁵³

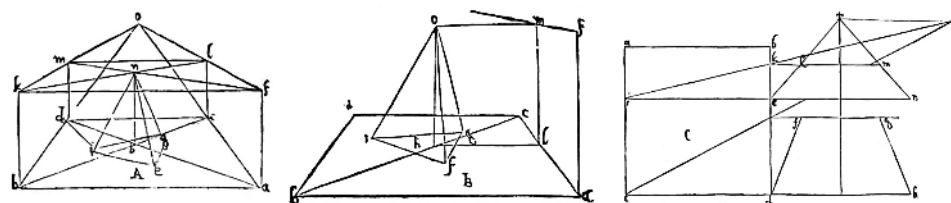


Fig. 1.72 – I “tre modi di levare i corpi dalle piante”.

Il quarto capo presenta “*le maniere delle scene con le parti degli edificij pertinenti alla Architettura. Onde la presente opera è detta Scenographia, cioè descrizione delle Scene*”, ove l’autore dopo aver classificato le scene (come peraltro già Vitruvio nel Quinto Libro) in *Tragiche*, *Comiche* e *Satiriche*, affronta la costruzione dei singoli elementi architettonici (basi, colonne, capitelli, architravi, scale, archi e volte) per poi passare al metodo (fig. 1.73) con cui Pompeo Pedemonte riusciva a connettere le prospettive di scene teatrali realizzate su piani diversi,⁵⁴ e arrivare ad una sommaria trattazione riguardante la composizione architettonica delle scene.

In maniera altrettanto riassuntiva vengono trattati i capi a seguire. Il quinto espone “*una bella e secreta pratica di Perspettiva che non lascia veder le cose dipinte, se non da uno certo, e determinato punto, oltre il quale non si distingue quello, che è dipinto*”, ovvero indica con due semplici esempi come tracciare

delle immagini anamorfiche mediante l'esposizione di "disegni da spolvero" ad una sorgente luminosa o attraverso un'elaborazione grafica.

Il sesto capo pratica "il modo di ponere i punti, e i circoli della Sphera nel piano secondo gli antichi" per poi descrivere le tecniche per la proiezione della sfera celeste; il settimo tratta "dei lumi e delle ombre" in maniera sintetica e con un solo esempio (fig. 1.74) perchè tali argomentazioni vennero a suo parere già esposte nel trattato di Leonardo.⁵⁵

L'ottavo capo annovera "alcune cose pertinenti alle misure del corpo humano, si per iscorciarle, come per trapparle d'una quantità nell'altra" la cui trattazione viene corredata da figure analoghe a quelle elaborate da Dürer, e infine il nono illustra "molti instrumenti, per porre le cose in Prospettiva, a comodità di molti, i quali vogliono la pratica solamente".

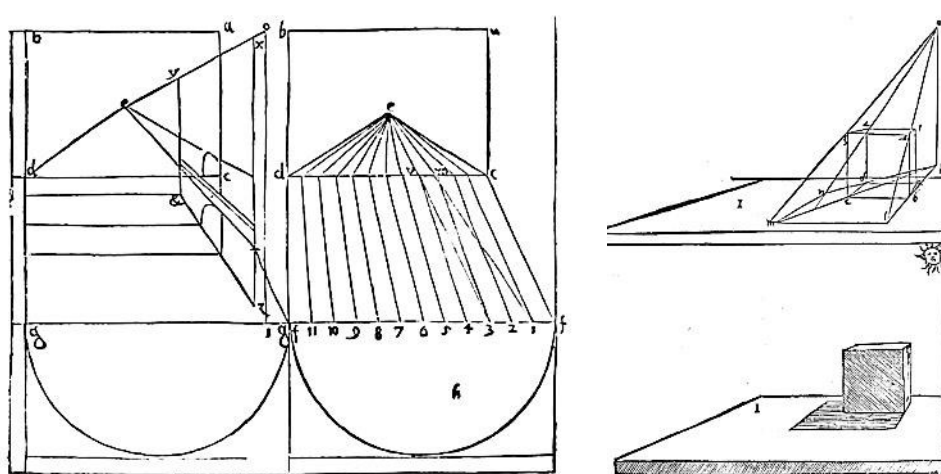


Fig. 1.73 – Il sistema di P. Pedemonte; fig. 1.74 – Proiezione dell'ombra di un cubo. Dimostrazione.

Considerando i contenuti del trattato Martin Kemp osserva che

*"in un modo piuttosto strano per un mecenate d'arte egli (Barbaro) mostra poca dimestichezza con la pratica artistica, perfino con quella di Veronese di cui ebbe ogni opportunità di osservare le tecniche."*⁵⁶

L'anomalia appare ancora più insolita se si pone in evidenza l'anno in cui *La pratica della prospettiva* fu edita, il 1568, ovvero quasi un decennio dopo l'impresa a fresco di Maser, circostanza durante la quale Barbaro ebbe certamente la possibilità di ammirare la messa in opera delle illusioni architettoniche della villa o quantomeno di vagliare l'efficacia della prassi prospettica adottata dal pittore.

In realtà la redazione del manoscritto impegnò l'autore per molti anni come lui stesso afferma nella dedicatoria a Matteo Macigni:

*"haverete a bene, che sotto la vostra correptione io dia in luce uno trattato della pratica della Prospettiva, che già molto tempo ordinai per mio piacere, & poi a commune utilità ridussi a quella perfettione, ch'io seppi, & potei."*⁵⁷

In effetti, il proposito di pubblicare un trattato di prospettiva indirizzato ai pittori era già stato espresso dettagliatamente dal Barbaro nella prima edizione del

commentario a Vitruvio (1556), al capitolo ottavo del terzo libro. Indubbiamente all'epoca il lavoro era già stato avviato, pertanto è lecito presumere che il mancato riferimento all'opera del Veronese sia attribuibile al fatto che la scrittura del libro fosse avvenuta prima del compimento pittorico di Maser. Una simile circostanza non escluderebbe la possibilità che durante l'adempimento della campagna decorativa di villa Barbaro il Caliarì avesse appreso dal patriarca alcune istruzioni relative alla pratica prospettica. E poiché il manuale si apre con le indicazioni utili ad assegnare una posizione adeguata agli elementi del dispositivo prospettico, è molto probabile che in quell'occasione il Caliarì ebbe l'opportunità di acquisire tali procedure.

1.5.2. Osservazioni nella pittura di M. Christoforo Sorte



Fig. 1.75 – M. Christoforo Sorte. Frontespizio delle *Osservazioni sulla pittura* (1580).

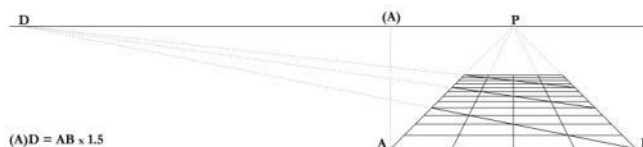
In risposta alla *corografia* ricevuta in dono da Cristoforo Sorte, l'erudito giurista Bartolomeo Vitali invia una lettera di ringraziamento al cartografo scaligero suggerendogli di teorizzare e divulgare le sue competenze in materia pittorica: da questo consiglio nasce l'idea del breve saggio intitolato *Osservazioni nella pittura*, redatto e divulgato in almeno due versioni stampate a distanza di tempo. La prima edizione fu pubblicata nel 1580 (fig. 1.75) come documenta il *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara* del 1821, ove nella sezione riservata ai *Trattati della pittura* viene registrato con il numero 212 un testo con i seguenti riferimenti:

4 ” 58

illustrazioni ivi contenute.

esplicative del testo, che non vi sono, benché sia lasciato in bianco lo spazio “ 59

punto di distanza.⁶³



dimostrazione prospettica prevista nel foglio 15 (Elab. S. Masserano).

precede il saggio:

avvertimenti da voi scritti intorno alle antichissime memorie di Verona sua città."⁶⁴

edizione dello stesso trattato, così inventariata:

“Osservazioni nella Pittura ad istantia del mag. et excell. Dott. et Cav. il Sig. Bart. Vitali. Seconda edizione, con l'aggiunta di una Cronichetta del l'origine della magnifica Città di Verona al molto illustre Sig. C. Agostin di Giusti. Venezia 1594 presso il Rampazetto in 4 p. In questa seconda edizione, più rara ancor della prima, è ristampato l'avviso ai Lettori ove partecipa il ritrovamento della Cronichetta, scritta nel 1388 che intitola particolarmente con Lettera al Giusti, riportando anche l' altra Dedicà delle Osservazioni al Vitali: ed ai luoghi ove dovrebbero essere due figure esplicative del testo, la prima non si trova, lasciando vuoto lo spazio, e la seconda è intagliata e stampata a tutta pagina . L' Opuscolo in tutto esser deve di 17 foglietti, cioè 34 carte.”⁶⁵

Dalla nota sintetica si desume che solo nel 1594, anno della sua seconda tiratura, lo scritto di Sorte venne pubblicato in maniera più completa e con una delle due illustrazioni dimostrative previste dall'autore (fig. 1.77).

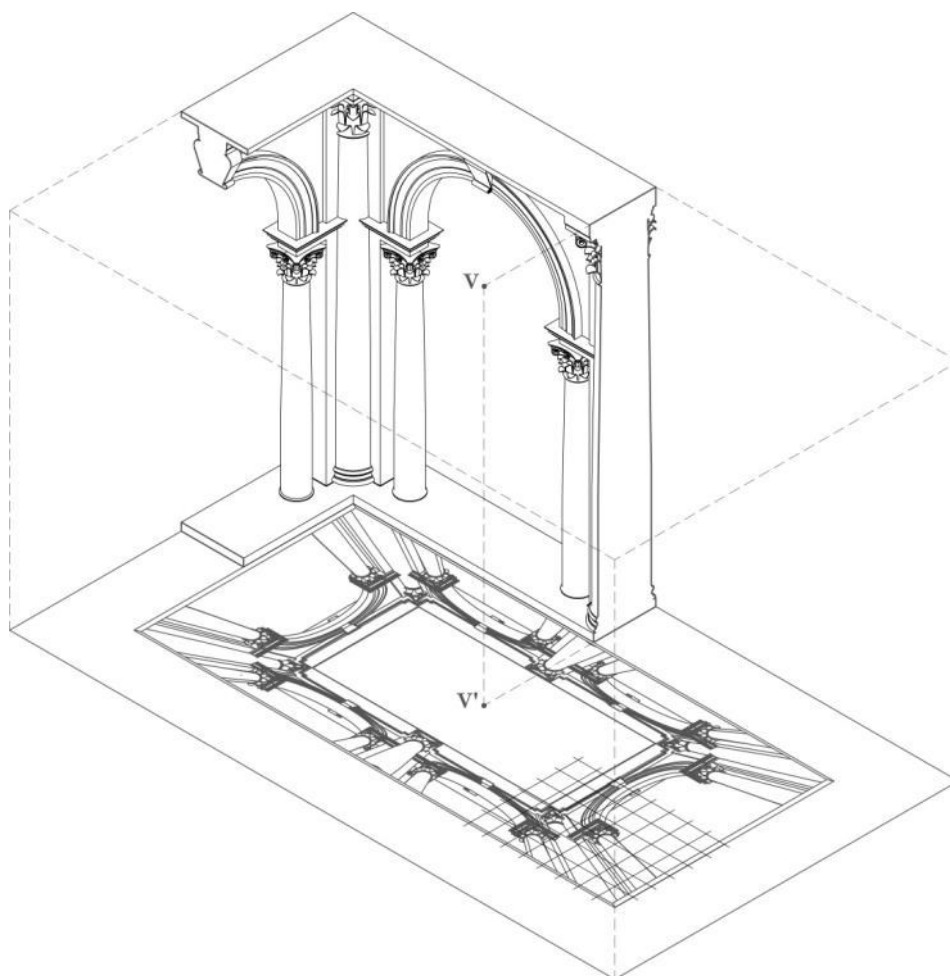


Fig. 1.77 – Ridisegno del dispositivo descritto da Christoforo Sorte e illustrato nella seconda edizione del trattato (Elab. S. Masserano).

Nella medesima edizione è anche inclusa la rappresentazione di una “colonna torta” (fig. 1.78) esemplare riproposto anche da Giuseppe Viola Zanini (1575-1631) per illustrare quasi cinquanta anni più tardi una pagina del suo trattato *Della architettura* (fig. 1.79).

Adottando la formula letteraria del commentario, il saggio argomenta tematiche e tecniche di esecuzione legate alla pratica pittorica. Riferendosi a delle esperienze compiute in prima persona, Sorte spiega come dipingere *corografie*, ovvero paesaggi naturali e quali colori usare per realizzare una prospettiva aerea indicando per ogni tecnica pittorica la relativa scala cromatica. Come già accennato, l'opuscolo termina con una breve dissertazione inerente la prospettiva in piano, alla quale segue un'interessante testimonianza riguardante la messa in opera di prospettive architettoniche da sotto in su:

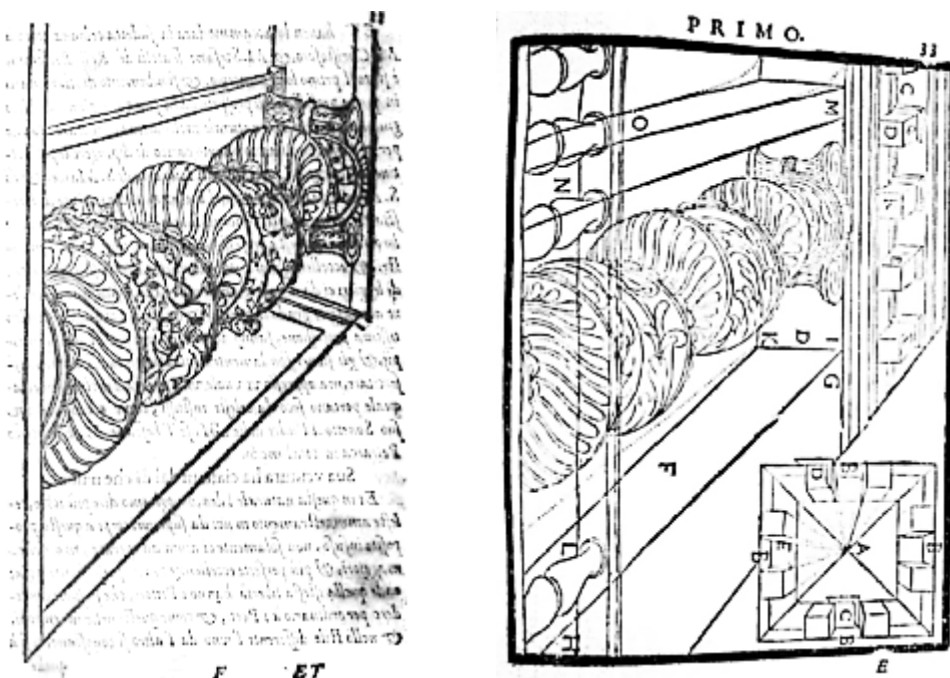


Fig. 1.78 – La “colonna torta” presente nell’edizione del 1594 dell’opuscolo di Sorte, fig. 1.79 – G. Viola Zanini, la “colonna torta” stampata in *Della architettura*, appresso Francesco Bolzetta, Padova 1629, p.33.

“Questo discorso della prospettiva in piano mi tira per forza a ragionarvi di quella che si fa inscurzo, il che avviene quando si dipinge in alto su le facciate de’ muri o sotto li soffitti; la quale essendo ai pittori non meno necessaria di quell’altra, e forse anco assai meno intesa di quella, com’ella già molti anni mi fu cortesemente insegnata, così non voglio lasciare d’insegnarla altrui et avisarne con le seguenti forme ogni particolare, così a beneficio de’ pittori come anco di coloro che fanno operare, e di Vostra Eccellenza parimente, s’averrà mai che venga in opinione d’adornar alcuna di quelle camere in volto, ch’ella possiede in quel suo bellissimo sito di Desenziano. Dicovi adunque che, essendo io provisionato dell’eccellentissimo Signor Federico Gonzaga, duca di Mantova, et avendomi dato carico di dipingere una camera in Castello, da quella banda che guarda verso il lago, fatta a volto con un sfondro nel mezzo et una navicella a torno, nella quale si doveva fingere una loggia con colonne torte e balaustri e soffitto, al modo di quelle che sono in Roma su la sala di Sua Santità, talmente che rappresentasse un bellissimo chiostro; e praticando io allora con M. Giulio Romano, il quale fu ricco di molte bellissime invenzioni così nelle cose della pittura come dell’architettura et intorno alle prospettive de’ piani e de’ scurzi, egli mi mostrò a condur la detta opera con ragione in due modi: l’uno con due ponti, uno de’ quali ponessimo nel mezzo del sfondro, il quale è la distanza che porta in su, et l’altro si pose a l’orizzonte abasso,

in quel medesimo modo che si è osservato nella prospettiva del piano sopra dimostrato, così in quella parte che ascende in su, come in quella che è a basso a l'orizzonte.

*L'altro modo fu con un specchio, sopra il quale si tira con uno telarolo una graticula alla misura di esso specchio, e si graticula con revo o seta nera, e si divide in quanti quadretti si vuole, e poi mettesi detta graticula sopra ad esso specchio benissimo affermata; e volendo fingere dette colonne, figure o altro in scurzo in esso volto, si fa prima la cosa che vi si vuole dipingere di rilievo, cioè in modello, e si pone alta alla misura come nella distanza ci pare di fingere, però ai suoi lumi, acciò che si possano vedere i sbattimenti delle ombre et i rilevi a suo luogo, e ponesi detto specchio a basso con detta graticula sopra, al mezzo di detta stanza o luogo; e presupponendo che 'l specchio sia l'orizzonte delle due distanzie, cioè di quella che porta in su e di quella da basso, che è l'orizzonte, ma che sia accommodato esso specchio talmente, che si possa vedere dentro tutto quello che si ha da fingere, sia qual si voglia cosa. Et accommodato esso specchio, bisogna accommodarsi sopra con l'occhio fisso, e star sempre ad un segno con la sua tavoletta in mano con la carta sopra graticulata, fino che si averà contornato quello che si vederà nello specchio, battendogli le sue ombre, le mezze tinte et i lumi con li suoi riflessi a' suoi luoghi. E facendo le cose dette, si vederanno senza alcuna opposizione le cose molto riuscibili, come nella seguente forma.*⁶⁶

In questo passaggio Sorte descrive due metodi seguiti da Giulio Romano per realizzare prospettive architettoniche: il primo procedimento suggerisce un sistema utile a tracciarle nel registro superiore di una parete utilizzando dei ponteggi, il secondo come ritrarle a soffitto nella loro forma apparente mediante un semplice stratagemma, raffigurato nell'illustrazione a tutta pagina che accompagna la seconda edizione del testo (fig. 1.77).

Da quanto ci riferisce Sorte, per disegnare prospettive a soffitto Giulio Romano faceva riflettere su uno specchio reticolato il modello in scala dell'architettura che intendeva rappresentare, per ricopiarne poi su un foglio altrettanto quadrettato l'immagine colta da un punto di osservazione posto verticalmente sopra lo specchio e ad una prestabilita distanza.

E' molto probabile che tale sistema fosse già in uso nella bottega di Raffaello e che Giulio Romano, ne avesse sperimentato l'applicazione durante il suo apprendistato. All'epoca dell'impresa decorativa del Castello di Federico Gonzaga II a Mantova, Giulio Romano consiglia al suo collaboratore Cristoforo Sorte di adottare questi metodi per affrescare il loggiato di colonne tortili in una camera del Palazzo Ducale.

Conclusa l'esperienza mantovana, negli anni quaranta Sorte continuò ad esercitare la professione di pittore, stabilendosi a Verona nella stessa contrada in cui risiedeva Paolo Veronese. Conosceva la famiglia Badile, e probabilmente a lui si deve l'ingresso di Paolo come apprendista nella bottega di Antonio. Da allora i rapporti tra Paolo e il Sorte non si arrestarono e come scrive Bernard Aikema pare che *"il cartografo sia stato una fonte di ispirazione continua per il pittore più giovane nel campo della resa prospettica soprattutto dei soffitti."*⁶⁷

Se poi si considera la circostanza che già nei primi anni Cinquanta Paolo era conosciuto in Veneto come pittore di soffitti prospettici, si può allora a ragione presumere che proprio attraverso le indicazioni fornitegli dall'amico cartografo egli possa aver appreso e utilizzato i procedimenti testati da Giulio Romano, trent'anni prima della pubblicazione del breve saggio in cui, com'è noto, vennero descritti.

Note

¹ Tuttavia il suo nome fu censito per la prima volta nelle anagrafi veronesi solo nel 1529. Cfr. P. Caliarì, *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Forzani e c. editori, Roma 1888, p.9.

² La madre Caterina era la figlia illegittima del nobile Antonio Caliarì. Cfr. P. Brugnoli, *Nuovi documenti su Paolo Veronese e la sua famiglia*, in *Verona illustrata*, 13, 2000, pp.12-13.

³ “In Vinezia ancora è di gran nome Paolo Cavalier Veronese che fu figliuolo di Gabriello scultore, e apparò l’arte del dipingere da Antonio Baillo Veronese suo zio.” R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, Volume I-terzo, libro IV, p.129.

⁴ “Costui [...] avendo imparato i principii della pittura da Giovanni Caroto veronese.” G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giunti, Firenze 1568, p. 600.

⁵ Quando il numero delle commesse era considerevole il capobottega delegava ai suoi assistenti la realizzazione di alcuni brani di un’opera se non addirittura il suo intero compimento. In entrambi i casi i collaboratori si conformavano allo stile del maestro, il quale sovrintendeva ogni fase esecutiva del lavoro per assicurarsi che la qualità di ogni manufatto corrispondesse alle aspettative formulate dal committente. Cfr. Tesi di Laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, *La bottega dei Caliarì: Haeredes Pauli e altri collaboratori tra Venezia e la Terraferma*, relatore: Augusto Gentili; correlatori: Elisabetta Molteni, Giorgio Tagliaferro; laureando Andrea Maronese; Università Ca’ Foscari, Venezia A.A. 2011/ 2012, p.8.

⁶ In un documento conservato presso L’Archivio di Stato di Venezia, denominato Provveditori alla Sanità, Necrologi, b. 820, datato 19 aprile 1588, viene riportata la notizia del decesso di Paolo Veronese, avvenuta “*de punta e febre*” lo stesso giorno, nella sua casa a San Samuele.

⁷ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell’arte, Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Tipografia e Fonderia Cavalier, Padova, 1837, vol. 2, p. 4.

⁸ Giuseppe Caliarì era il nipote di Paolo.

⁹ “Veronese, figlio di Girolamo, intagliatore; la sua data di nascita, tradizionalmente ritenuta il 1480, in base a notizie documentarie è stata posticipata fra il 1518 e il 1522 e fissata poi con relativa sicurezza al 1518, in quanto in un’iscrizione a tergo della pala nella chiesa di Santi Nazaro e Celso a Verona, datata 1543, il pittore si dichiara venticinquenne.

Non si hanno notizie della sua formazione; probabilmente ricevette i primi insegnamenti dallo zio Francesco, col quale andò ad abitare nel 1530 alla morte del padre, e che nel 1544 lo lasciò erede dei suoi beni. Nel 1541 il Badile aveva presso di sé, come garzone e discepolo, Paolo Veronese, quattordicenne, e ciò induce a credere che il Badile fosse in quegli anni il maestro più moderno di Verona”. M. A. Novelli, *Badile Antonio*, in *Enciclopedia Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 5* (1963).

¹⁰ Giovanni Francesco Caroto (Verona, 1480 circa – Verona, 1555) era stato allievo del Liberale, dal quale aveva assimilato il gusto per un intenso ed acceso cromatismo, immerso in un’atmosfera invasa da una sfumata luminosità. Allontanatosi dal primo maestro si accostò alla pittura di Mantegna e a quella dei numerosi artisti (Giulio Romano e Parmigianino) di cui poté conoscere le opere durante i suoi frequenti spostamenti tra il Monferrato e Verona. Cfr. E. Safarik, *Caroto Giovanni Francesco*, in *Enciclopedia Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 20* (1977).

¹¹ Il vescovo Matteo Giberti (1549-1543) promuoveva l’applicazione alla fede della sapienza linguistica del tempo onde ritrovare l’arcaica autenticità dei testi sacri. Cfr. A. Prosperi, *Tra evangelismo e Controriforma. G.M. Giberti (1495-1543)*, Storia e letteratura, Roma 1969.

¹² C. Ridolfi, *Le meraviglie...*, cit., pp. 11-12.; P. Caliarì, *Paolo Veronese...*, cit., p. 15.

¹³ Cfr. G. A. Tedeschi, *Lettere di Plinio il Giovane*, Stamperia di Giovanni Maria Salvigno, Roma 1717, libro II, lettera 17, pp. 108-114.

¹⁴ Cfr. D. Barbaro, *I dieci libri dell’architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d’Aquilegia*, Venezia, 1556, Libro VI, pp.164-173.

¹⁵ “Intorno al 1817 l’edificio venne distrutto, ma parte delle pitture fu salvata dal conte Filippo Balbi, che strappò più di un centinaio di pezzi [...] Alcuni rimasero di sua proprietà, altri li donò all’abate Moschini e al duomo di Castelfranco, ma la maggior parte andò dispersa in Inghilterra esportata dal 1825 dall’incisore Giovanni Vendramini.” B. Zardini, *Temperanza*, in P. Marini, B. Aikema (a cura di), *Paolo Veronese. L’illusione della realtà*, Electa, Milano 2014, p. 50.

¹⁶ E’ il caso dell’ *Assunta*, la pala per l’altare della cappella maggiore della distrutta chiesa dei Crociferi. Ridolfi riferisce dell’opera di persuasione messa in atto dal Tintoretto per farsi assegnare l’esecuzione dell’opera. Per evitare che i padri gesuiti affidassero quest’incarico a Paolo Veronese, Tintoretto promise loro “*che l’havrebbe fatta su lo stile medesimo di Paolo, si che ogn’uno l’havrebbe creduta di sua mano*”. Effettivamente, il dipinto si avvicina allo stile del Caliarì, soprattutto per il cromatismo chiaro e brillante, anche se la posa articolata delle figure è chiaramente del Tintoretto. Cfr. C. Ridolfi, *Le meraviglie...*, cit., pp. 209-210.

¹⁷ L. Nadin, *La chiesa di San Sebastiano a Venezia, Paolo Veronese, le implicazioni albanesi: una storia tutta da riscrivere*, Università del Salento, 2015, pp. 6-65.

¹⁸ “In San Benedetto di Mantova a’ monaci neri ha fatto tre tavole assai lodate e in Sant’Andrea della medesima Città una tavola entroui Sant’Antonio battuto dal diauolo, la qual opera fece à concorrenza di molte altre, che vi sono, e è stata tenuta la migliore.” R. Borghini, *Il Riposo*, cit., p. 561.

¹⁹ In origine la chiesa era appartenuta alla congregazione di San Giorgio in Agla. Cfr. P. Marini, B. Aikema, *Paolo Veronese...*, cit., p.242.

²⁰ “Ne ho fatta una nel refettorio de’ Servi di Venezia, et una nel refettorio di S. Sebastian quì in Venezia. E ne ho fatta una in Padova ai Padri della Maddalena, e non mi ricordo di averne fatte altre.” Estratto dal verbale

del processo pubblicato in R. Friedenthal (a cura di), *Lettere di grandi artisti da Ghiberti a Gainsborough*, Alfieri & Lacroix, Milano 1966, vol. 1, pp. 113-118.

²¹ “A Venezia [...] le associazioni di mestiere [...] erano sottoposte ad una stretta sorveglianza del Governo, attraverso speciali magistrature, [...] per mantenerle nella condizione di organi aventi soltanto funzioni economiche [...] (e per disciplinarle) da norme minuziose, con l'obiettivo di tenere alta la fama e difendere il livello qualitativo della produzione veneziana. [...] Ogni corporazione ebbe uno statuto, capitolare o mariegola in cui erano fissate le regole per le specifiche attività della professione [...].

L'Arte dei depentori spaziava dai pittori (di affreschi, ancone e tele) agli scudieri (scudi, insegne, targhe e maschere), dai depentori (di tavole da pranzo, piatti, mobili, brocche) ai coffanieri (decoratori di casse per corredi nuziali), agli intaiadori agli scultori in legno, fino ad arrivare ai doradori, carteri e disegnatori [...] e il loro statuto che risaliva al 1271, in seguito conflui nella mariegola redatta nel 1517 [...].

Alla corporazione si accedeva per filiazione o attraverso un periodo di apprendistato, come garzone e poi come lavorante, della durata variabile dai sette ai dieci anni; il lavoratore, poi, doveva sostenere una prova pratica per dimostrare di aver ben imparato il mestiere e passare così alla qualifica di capomastro ed essere iscritto a pieno titolo nell'Arte”. G. Chellini, *Bollettino Telematico dell'Arte*, 23 Dicembre 2013, n. 700.

²² Nome con cui è noto il pittore Pietro di Giovanni Buonaccorsi (Firenze 1501 - Roma 1547). Allievo di Raffaello nell'impresa delle Logge Vaticane, fu in seguito pittore di corte di A. Doria a Genova e di papa Paolo III di nuovo a Roma (decorazione di Castel S. Angelo). Grazie all'influsso di Raffaello raggiunse altissimi livelli nell'attività grafica e divenne tra i migliori disegnatori della prima metà del Cinquecento. Cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia>

²³ A imitazione di un disegno finito e lumeggiato.

²⁴ P. Marini, B. Aikema, *Paolo Veronese...*, cit., p. 308.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Cfr. Ivi, p.319.

²⁷ Cfr. T. Pignatti, *Paolo Veronese*, Venezia 1976, doc. 10.

²⁸ Nell'anagrafe di S. Paolo di Verona, nel 1541 Benedetto risulta avere quattro anni. Cfr. C. Gould, *Caliari Benedetto*, in *Enciclopedia Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 16* (1973).

²⁹ “Non si potevano accettare garzoni prima che avessero compiuto i dodici anni; il garzonato durava da cinque a sette anni; da due a tre la condizione di lavorante, e questo, dopo l'esame, era ricevuto maestro, ed acquistava il diritto di aprir bottega”. P. G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica*, Roux e Favale, Torino 1880, p. 214.

³⁰ “Questi servì alcuna volta nelle architetture al fratello [...], ma più valse nelle cose a fresco che ad olio; in che fu molto pratico, onde era del continuo occupato in simili operazioni”. C. Ridolfi, *Le meraviglie...*, cit., p. 89.

³¹ Alla morte di Paolo Veronese, Benedetto Caliari è iscritto all'Arte dei dipintori come maestro, ed è dunque a capo della bottega di famiglia (BMC, ms. XIX, c. 11r.; pubblicati da Favaro 1975).

³² Pubblicate in P. Caliari, *Paolo Veronese...*, cit., pp. 178-182.

³³ “In villa di Stra sopra la Brenta, dipinse nel palagio de' signori Mocenighi istorie della famiglia loro, e in altre case alla Mira e nel Padovano.

Lavorò ancora a fresco, nella sala del Vescovo di Treviso, molte parabole. Il ferito nel viaggio di Gerico sovrvenuto dal Samaritano, il pastore che si ha posto in collo la pecorella smarrita, il Re che fa porre in carcere il commensale non avendo la veste nuziale, il figliuol prodigo raccolto dal padre, Lazzaro mendico a' pie delle scale del ricco Epulone, e il Padrone che rimette il debito al villico; e tra' colonnati divise le Virtù teologali, e in capo ad essi le cardinali, che tengono le armi dei Cornaro.

Nel cielo del corridore vicino compose un intreccio di frondi, di frutta e d'augelli; e nelle pareti fece strutture antiche; un paggetto che sostiene una cortina, con altre fantasie; e verso la piazza alcune Virtù a chiaro-scuro. Nella divisione delle opere del Palazzo Ducale, essendosi introdotti novelli pittori oltre i nominati, fu allogata anco a Benedetto una delle istorie maggiori per la sala dello Scrutinio, nella quale dispiegò la strage fatta degli Infedeli dal doge Domenico Michele sotto al Zaffo, avendo condotta numerosa armata nella Soria per soccorso de' Cristiani, riportandone segnalata vittoria, che restò guasta dalle piogge.

Ma le più lodate fatiche di Benedetto furono quelle a chiaro-scuro nel cortile de' Mocenighi a San Samuele, nelle quali imitò il colore di quelle pietre che, stando esposte lungamente alle piogge, partecipano del gialliccio misto di verde. Ivi dunque in cinque partimenti maggiori divise parecchie istorie de' Romani: Ostilio ucciso in battaglia dai Sabini, a cui stanno intorno molti soldati; Orazio, vincitore de' Curiazii, che uccide la sorella importunamente frapponendosi al suo trionfo; Muzio Scevola che si abbrucia intrepidamente la mano dinanzi a Porsenna; gli ostaggi mandati da' Romani al medesimo Re, che gli riceve sotto maestosa tenda, tenuta da quattro cavalieri; e Virginio che priva di vita la figliuola alla presenza del Decemviro.

Sotto a questi in cinque minori spazi fece varie favole d'Ovidio. Nel primo, Ippomene giunto al prefisso termine del corso, vincitore poco fortunato della bella Atalanta; nel secondo, Calisto scoperta gravida al bagno da Diana; nel terzo, Paride eletto giudice tra Pallade, Giunone e Venere, qual di loro teneva il pregio della bellezza; nel quarto, Europa sopra l'insidioso toro; e nel quinto, Medea che fa ringiovanire il vecchio Esone. Nella parte verso il canale fece altre istorie delle Sabine frapposte tra i padri e i mariti combattenti; di Coriolano; di Tuzia vergine Vestale; di Popilio, che costringe Antioco re di Siria alla pace coi Romani; con altre istorie, fregi, fanciulli ed animali.

Vengono ancora lodate l'opere colorite a fresco ch'egli fece nello aspetto di casa Barbara alla Giudecca, ora de' signori Nani. A' piedi sono rappresentate cinque imprese di Ercole, che uccide Anteo figlio della Terra

stringendoselo al seno; che fiacca le corna ad Acheloo convertito in toro; conduce Cerbero dall'Inferno; sbrana il leone Nemeo; e dà morte a Caco ladrone.

Sovra la porta finse il Tempo e Diana; dalle parti Venere, Marte, Giunone, Apollo, Cerere, Nettuno e Cibeles; e una istoria per ogni parte.

Nel cortile dipinse a chiaro-scuro Ostilio ucciso dai Sabini; le donne de' medesimi, che si mettono fra le armi loro e de' Romani per acquistarli; la moglie e le figliuole di Dario alla presenza di Alessandro; e Veturia che ottiene il perdono per la patria da Marzio Coriolano suo figliuolo. E v'erano anco varie istorie in altra parte, or consumate dalla tramontana.

In una loggia colorì in quattro partimenti la Sorte, l'Arte, la Simmetria e la Virtù, con figure tra mezzo, di terretta gialla, che tengono stromenti e insegne di varie professioni.

Or Benedetto dalle molte cose operate trasse utili considerabili, venendo del continuo occupato da' signori; e fu molto studioso in particolare dell'architettura, come si vede nel cortile di casa Morosini a Santo Stefano, ove fece un grande prospetto, di più ordini composto, con figure finte in alcuni fori, e corpi di statue sopra pedestalli.

E nella sala della casa istessa compose un giro di colonne in forma di galleria, con istatue framezzo finte d'oro e a chiaro-scuro; e fuor d'un arco, sotto ad un pergolato, stanno alcune matrone ridotte a diporto con suonatori."

C. Ridolfi, *Le meraviglie...*, cit., pp. 89-92.

³⁴ La presenza del supervisore era necessaria perché la tecnica dell'affresco richiedeva correzioni istantanee, le quali non potevano essere procrastinate e eseguite mediante i ritocchi a secco, dato che quest'ultimi risultavano instabili all'azione del tempo.

³⁵ Anche perché questi lavori generalmente erano meno pagati di quelli eseguiti su tela.

³⁶ Testimonianza fornita da un appunto trascritto su un disegno conservato a Rotterdam in cui si legge: "*In data 4 giugno [1570] Benedetto si reca a Magnadola*".

³⁷ Nel 1574 Francesco Montemezzano "*et Ser Antonio eius fratre*" sono documentati come aiuti di Benedetto Caliarì per la realizzazione del ciclo di affreschi della sala del Vescovado di Treviso, come appare in una emptio rogata in data 18 maggio nella cancelleria del palazzo vescovile dal notaio trevigiano Antonio Sovernico (ASTv, Archivio Notarile I serie, Atti Sovernico Antonio, b. 834, Protocolum Dni. Antonii de Sovernico, c. 49) e come già segnalato da Bampo (BCT, Ms. 1410).

³⁸ L. Crosato Larcher, *Villa Emo a Fanzolo e villa Barbaro a Maser*, in Gennaro Toscano e Francesco Valcanover (a cura di), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venezia 2004, p. 602.

³⁹ "*1575. Il magistrato di Udine affida a Paolo l'incarico di decorare la sala del Maggior Consiglio nel Castello, in collaborazione col fratello Benedetto.*" F. Pedrocchi, *Veronese*, Giunti, Firenze 1999, p. 49.

⁴⁰ Cfr. M. Kemp, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze 2005, p. 81.

⁴¹ "*Trattato di architettura in più libri, dati poi alle stampe in varie fasi tra Venezia e la Francia: Quarto libro, 1537; Terzo libro, 1540; Primo e secondo libro, 1545; Quinto libro, 1547. [...] Mentre il Settimo libro uscì postumo nel 1575, il Sesto e l'Ottavo rimasero manoscritti.*" Alla voce *Serlio Sebastiano*, Enciclopedia Treccani, 1936.

⁴² Nella prefazione dell'edizione originale de *Le due regole della Prospettiva pratica* di Giacomo Barozzi da Vignola ristampa dell'edizione originale romana del 1583, edita dalla Cassa di Risparmio di Vignola nel 1974, Egnatio Danti riferisce "*Scrisse ancora le regole ordinarie di quest'Arte Sebastian Serlio in quel modo che da Baldassarre da Siena l'haveva imparate*".

⁴³ Ivi, pp. 86-90.

⁴⁴ Cfr. M. Lorber, *Scorciatoie e costruzioni abbreviate nella pratica della prospettiva*, in *Arte in Friuli. Arte a Trieste*, 16-17, Arti Grafiche Friulane, Udine 1997, pp. 52-56.

⁴⁵ Cfr. Marcon Susy, Laura Moretti (a cura di), *Daniele Barbaro. 1514-1570. Letteratura, scienza e arti nella Venezia del Rinascimento*, Antiga Edizioni, Venezia 2015, p. 7.

⁴⁶ D. Barbaro, *La pratica della Perspettiva di Monsignor Daniele Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia. Opera molto utile a Pittori, a Scultori & ad Architetti*, Venetia 1569, prima pagina del proemio.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Barbaro ammette di aver incluso nel suo trattato alcune esposizioni di un certo Piero associando questo nome a quello di un borgo della Valtiberina. In epoca medievale le chiese di questo paese commissionarono dei lavori a degli artisti (in gran parte perduti nell'alluvione del 1855), tra i nomi dei quali figura anche Piero della Francesca. (Cfr. <http://www.pievesantostefano.net/citta/storia>). Quindi è molto probabile che egli si riferisca proprio a quest'ultimo con un nominativo diverso da quello notoriamente usato per identificare il celebre pittore, ovvero Piero dal Borgo San Sepolcro (località della Valtiberina che gli aveva dato i natali).

⁴⁹ Ivi, p. 36.

⁵⁰ Cit. Nella seconda pagina della prefazione de *Le due regole della Prospettiva pratica* di Giacomo Barozzi da Vignola con i commentari di Egnazio Danti, Roma 1583.

⁵¹ Ivi, p. 20.

⁵² Cfr. Ivi, pp. 114-116.

⁵³ Cfr. Ivi, pp. 120-121.

⁵⁴ Ivi, pp. 255-256.

⁵⁵ "*Io intendo che Leonardo Aretino ne fece già uno trattato*". Ivi, p. 177.

⁵⁶ M. Kemp, *La scienza dell'arte...*, cit., p. 91.

⁵⁷ D. Barbaro, *La pratica della Perspettiva...*, cit., alla pagina della dedicatoria.

⁵⁸ *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, tomo primo, presso Niccolò Capurro, Pisa 1821, p. 34.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ “non tacerò di dimostrare le vere ragioni con cui ella si possa conoscere, et appresso di porre in disegno la sua forma, acciò che meglio si possa imparare.” Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura*, appresso Girolamo Zenato, Venezia 1580, p.15.

⁶¹ Ivi, p. 535.

⁶² Questa dimostrazione prospettica e quella contenuta nella pagina successiva delle *Osservazioni* furono copiate nell’anonimo breviario di prospettiva incluso nel codice *Capponiano* n.132 della Biblioteca Vaticana.

⁶³ A questo riguardo si rimanda al paragrafo 1.5 della presente ricerca.

⁶⁴ Sorte Cristoforo, *Osservazioni...*, cit., p.3.

⁶⁵ *Catalogo ragionato dei libri...*, cit., p.34.

⁶⁶ Sorte, Cristoforo, *Osservazioni...*, cit., pp. 16 e retro.

⁶⁷ B. Aikema, *L’esordio*, in P. Marini, B. Aikema (a cura di), *Paolo Veronese...*, cit., pp. 28-29.

PARTE II

LE PROSPETTIVE ARCHITETTONICHE DEL VERONESE

2.1. Prospettive architettoniche nei teleri a parete dei refettori

Nella vasta produzione di Paolo Caliari, una serie di sette monumentali teleri¹ dedicati al tema del convito evangelico, e noti sotto l'epiteto di *Cene*, furono dipinti per decorare le pareti dei cenacoli di alcuni conventi, secondo una tradizione veneta risalente al secolo precedente.

Tutte queste grandi opere, unitamente all'evidente contenuto religioso, ritraggono la Venezia sfarzosa del XVI secolo, nella quale i banchetti rappresentavano un'occasione per esprimere potere politico e sociale: perciò, ad esclusione dei personaggi religiosi, ogni dettaglio di tali pitture assume un aspetto sontuoso, come l'elegante abbigliamento d'epoca, le stoviglie disposte sulle raffinate tovaglie o la preziosità dei marmi e delle decorazioni a fregio di scenografiche ambientazioni allestite senza alcun nesso con la narrazione sacra. Infatti, quasi tutti i convivi veronesiani vengono raffigurati in grandi loggiati aperti verso quinte architettoniche concepite ad imitazione delle realizzazioni palladiane e in conformità ai principi del Serlio, con la precisa intenzione di evocare una contestualizzazione verosimile.

Inoltre, il particolare taglio prospettico da sotto in su, adottato sia per assecondare l'originaria sistemazione dei dipinti, collocati sempre in una posizione rialzata rispetto allo spettatore, sia per conferire a queste rappresentazioni un carattere imponente e monumentale, costituisce un'altra peculiarità comune ai conviti veronesiani.

Tra queste tele, una rappresenta l'episodio evangelico delle *Nozze di Cana*, tre sono consacrate alla *Cena in casa di Simone*, e le rimanenti raffigurano la *Cena di San Gregorio Magno* e il *Convito in casa di Levi*.

La *Cena in casa di Simone* del 1556 fu commissionata dai monaci benedettini appartenenti alla confraternita cassinese dei Santi Nazaro e Celso, per il refettorio del loro convento atesino. Sebbene in quest'ampia tela il banchetto venga descritto con una timida sontuosità, forse a cagione della giovanile esperienza del pittore, la celebrità che riscosse avviò la fortunata sequenza dei successivi conviti. Il telerio delle *Nozze di Cana*, dipinto per il refettorio palladiano del cenobio di San Giorgio Maggiore a Venezia, risale al 1563. Il quadro narra l'episodio della tramutazione dell'acqua in vino durante un matrimonio a Cana: la scena eccede nella descrizione dei particolari e abbina nella sua ambientazione dettagli antichi e contemporanei. L'architettura è indubbiamente classica, caratterizzata da due vasti colonnati che accostano lateralmente un cortile centrale e l'adiacente terrazza rialzata. Sullo sfondo si staglia nel cielo una torre anch'essa in stile classico.

Il grande favore incontrato dalla grande tela di San Giorgio Maggiore si tradusse nelle varianti al tema commissionate nei decenni successivi.

La *Cena in casa di Simone* del 1570 fu dipinta per il convento veneziano di San Sebastiano. L'opera appartiene alla fase matura dell'artista, che la realizzò all'età di quarantadue anni, quando la sua bottega era tra le più affermate di Venezia. Visti i precedenti successi, in questo dipinto il pittore non esita più nel fare dei conviti il principale soggetto delle sue tele. Nella composizione appare però una novità, viene cioè preannunciata metaforicamente la morte e resurrezione del Cristo attraverso la simbolica presenza di una porta aperta verso il cielo. Questa cena fu dipinta dopo le *Nozze di Cana* e la tela del monastero di Verona, con le

quali condivide la monumentale scenografia architettonica improntata sulle coeve architetture di Palladio.

In seguito, Veronese dipinse quasi contemporaneamente i suoi ultimi quattro banchetti. Nel triennio compreso tra il 1570 e il 1573 consegnò al monastero delle Maddalene di Padova la scomparsa *Cena a casa di Simone*; nel 1570 lo stesso tema è il soggetto del dipinto commissionato dai Servi di Maria di Venezia che, a differenza dei precedenti teleri, ambienta il convito all'aperto ma tra le colonne di un portico. Con lo stesso criterio organizzò, due anni più tardi, lo spazio della *Cena di San Gregorio Magno* di Monte Berico, anche se in questa tela il colonnato viene declinato sotto forma di una loggia tripartita, accessibile simmetricamente dalle due scalinate del primo piano. La stessa scenografia architettonica venne ripresa e sviluppata nella famosa *Cena in casa di Levi* del 1573, per collocare in una elegante scenografia e accanto alle figure religiose, i singolari personaggi che destarono l'interesse del tribunale dell'Inquisizione.



Fig. 2.1. – Paolo Caliari. *Ultima Cena* (1585), Pinacoteca di Brera.

Dopo il noto processo, Veronese si cimentò per l'ultima volta con un convivio evangelico ma in modo diverso: è il caso dell'*Ultima Cena* realizzata nel 1585 (fig. 2.1), nella quale lo spettacolare apparato scenografico scompare e la composizione assieme ai soggetti ivi rappresentati si uniformano ai dettami della Controriforma in materia di pittura religiosa.

2.1.1. La *Cena in casa di Simone* del convento benedettino di Verona

La *Cena in casa di Simone* (fig. 2.2) fu commissionata, tra il 1555 e il 1556, dal priore Mauro Vercelli dei monaci dei Santi Nazaro e Celso di Verona. Nel 1650 il dipinto venne sostituito con una copia perché l'originale fu venduto al collezionista genovese Filippo Spinola, che lo cedette poi a Gerolamo Durazzo. Giunto nel 1816 alla Real Casa di Genova fu assegnato, ventuno anni più tardi, alle raccolte reali da dove pervenne alla sua attuale sede, la Galleria Sabauda di Torino.

Originariamente il teleri era collocato nel refettorio adiacente il secondo chiostro del cenobio benedettino (figg. 2.3 e 2.4), un ampio vano rettangolare a doppia altezza, illuminato solo sul lato destro da quattro grandi finestre e fornito di un accesso aperto nella parete opposta a quella destinata ad accogliere l'opera.²

Come riporta il Ridolfi,³ la *Cena* era compresa in una cornice di architetture illusorie eseguita probabilmente ad affresco dallo stesso Veronese, che andò perduta.

Il telerò del monastero cassinese è il più antico della serie di banchetti sacri che resero celebre il Caliari. Le numerose richieste di conviti trasformarono infatti questo tema evangelico, in una specialità della sua bottega.

Il soggetto del dipinto, considerato uno dei più grandi capolavori del pittore veronese, riassume un episodio narrato dai quattro vangeli con versioni diverse: l'unzione di Cristo da parte di una donna durante una cena in Betania. Le differenze sono riconducibili all'identità di due soggetti, l'ospite (identificato come un lebbroso o un fariseo di nome Simone, o ancora Lazzaro) e la donna ai piedi di Gesù (riconosciuta solo nel vangelo di Giovanni come la sorella di Marta, Maria Maddalena).

Il rito della mensa qui si svolge in un contesto perimetrato da architetture monumentali di ispirazione palladiana, mentre il decentramento della figura del Cristo, equilibra la singolare soluzione dello sfondo.

In particolare, la scena risulta scissa in tre parti proporzionate dall'intelaiatura prospettica. A destra il Figlio di Dio, con ai piedi Maddalena è circondato da Marta, da Simone e da alcuni commensali intenti ad osservare l'avvenimento. Sopra questo gruppo, sporge il profilo di un volto formalmente estraneo all'episodio che si presume ritragga il priore committente.



Fig. 2.2. – Paolo Caliari. *Cena a casa di Simone* (1556).

Al centro, sotto il porticato corinzio Giuda esprime il suo dissenso con una magniloquente gestualità, ma la sua devozione è ingannevole come la facciata senza edificio dipinta sullo sfondo. Sopra l'Iscriota, da una balconata un uomo dagli abiti sfarzosi indica il Cristo a due donne. A sinistra mendicanti e servitori in livrea completano la rappresentazione.

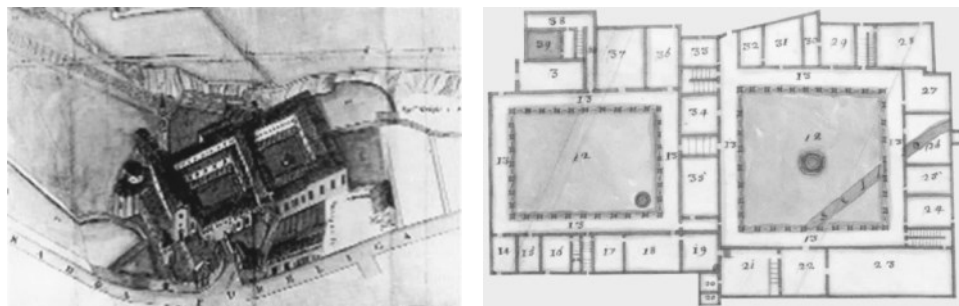


Fig. 2.3. – Riproduzione assonometrica di Alvise Francesco Duodo (datata 1771), rappresentante la chiesa dei Santi Nazaro e Celso e l'annesso monastero; fig. 2.4. – Particolare planimetrico del complesso disegnato da Alvise Francesco Duodo: la sala contrassegnata dal numero 23 è il refettorio.

Probabilmente il particolare dell'incrinatura aperta dal chiodo conficcato nella colonna di sinistra sigla in modo figurativo l'opera ricordando le origini di "spezapreda" del pittore.

Otto anni dopo aver dipinto questa cena, divenuta subito famosa, il Caliari ottenne l'incarico di dipingerne un'altra, il telerio per il refettorio palladiano dei monaci cassinesi di San Giorgio Maggiore a Venezia.

Nel 2008 il dipinto è stato sottoposto ad una serie di indagini diagnostiche finalizzate ad acquisire informazioni dettagliate riguardanti la tecnica esecutiva dell'opera, la presenza di eventuali disegni preparatori o pentimenti e notizie relative a precedenti restauri. Oltre ad alcuni ripensamenti, l'indagine all'infrarosso ha rivelato la presenza di un fitta trama di linee di costruzione e di fuga prospettica tracciata per definire i particolari degli edifici sullo sfondo. L'analisi agli ultravioletti oltre ad aver rilevato la presenza di ridipinture, soprattutto in corrispondenza delle cuciture delle tele, ha evidenziato la diversità delle due zone triangolari poste alle due estremità superiori, riconducibili ad un ampliamento non originale⁴ (fig. 2.5).

In effetti, i due angolari non vengono riprodotti nella copia ad acquaforte realizzata da Giuseppe Maria Mitelli (fig. 2.6). La stampa, datata 24 febbraio 1660 riproduce il telerio del Caliari giacché riporta, nell'iscrizione in basso a sinistra, il nome di Paolo Caliari quale autore dell'opera copiata.⁵ Tuttavia, a differenza del dipinto, il Mitelli conclude i settori laterali superiori con due coppie di archi di circonferenza, probabilmente per migliorare l'aspetto estetico dell'incisione.

In un'altra copia a stampa di Giacomo Barri, collocata cronologicamente nel 1667, la *Cena* del Veronese appare più estesa, compresa tra due colonne corinzie supplementari, e soprattutto completa nella parte superiore (fig. 2.7). La didascalia trascritta in corrispondenza del margine inferiore dell'incisione⁶ dichiara che si tratta della riproduzione del dipinto del Caliari, e non della copia che lo sostituì al convento. Pertanto all'epoca, l'ampliamento individuato dal recente esame agli ultravioletti, era già stato realizzato.

Con queste premesse è stata intrapresa l'interpretazione geometrico-figurativa e l'analisi prospettica dell'opera.

La *Cena in casa di Simone* è un olio su tela compreso in una superficie 13 x 9 piedi e un'oncia (4,51 x 3,15 metri). Si osserva che sovrapponendo all'immagine del dipinto una griglia modulare rappresentante la suddetta partizione in piedi del campo pittorico, alcuni elementi appartenenti all'orditura verticale di questa rete

tracciano il limite degli edifici in ombra sulla destra, racchiudono la colonna con il chiodo e l'estensione della balaustra. Inoltre, la colonna posta in secondo piano nella zona centrale del telerò, risulta compresa nello spazio delimitato da due verticali, una appartenente alla trama di cui sopra, l'altra alla mediana del dipinto.



Fig. 2.5 – Ricostruzione del campo pittorico originale (Elab. S. Masserano); fig. 2.6 – Giuseppe Maria Mitelli, *La Maddalena lava i piedi di Gesù durante la cena presso Simone il fariseo*, 1660, stampa; fig. 2.7 – Giacomo Barri, *Cena in casa di Simone il fariseo*, 1667, Accademia di Belle Arti Tadini, Lovere.

Il gruppo di personaggi che affollano la scena occupano la metà inferiore della tela, e in particolare le pose di Giuda, della Maddalena e dei cani sono confinate nella porzione centrale limitata dalle due diagonali della graticola (fig. 2.8).

Gli elementi compositivi dell'apparecchiatura architettonica sono disposti parallelamente e ortogonalmente all'osservatore, ad eccezione dell'ultimo edificio situato nella zona d'ombra di destra, il cui differente assetto è indicato dall'orientamento assunto dal profilo aggettante della sua copertura.

Nella *Cena in casa di Simone*, il prolungamento di tutti gli elementi presunti perpendicolari al piano di rappresentazione converge verso un unico centro di proiezione. In questo dispositivo prospettico monofocale, il punto principale è

situato sull'asse mediano verticale del dipinto e in corrispondenza della linea che divide la prima dalla seconda fila di maglie del reticolo dimensionale (fig. 2.9).

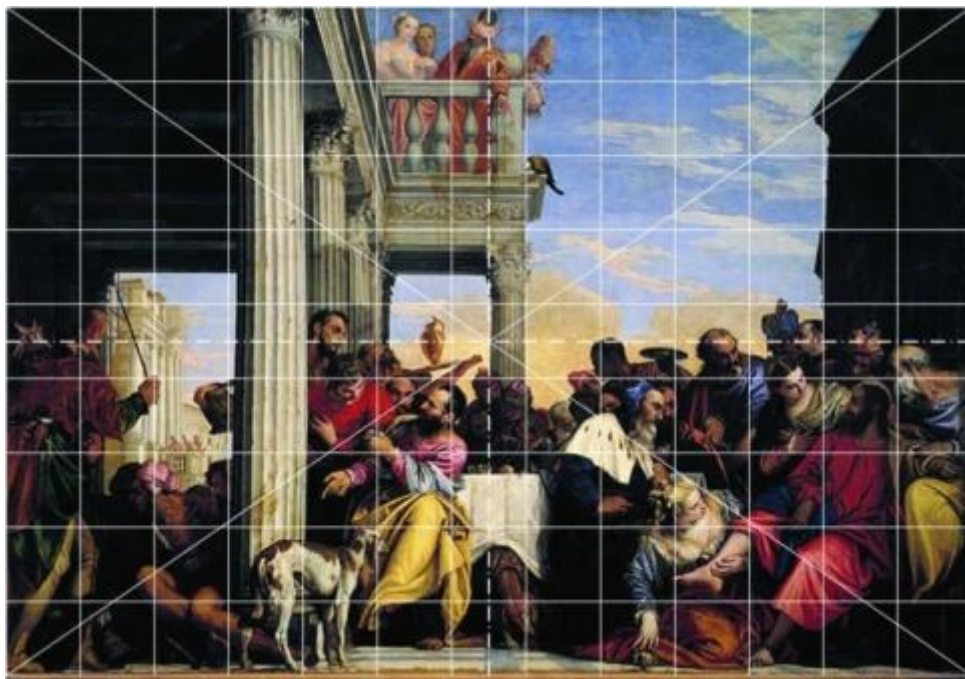


Fig. 2.8 – Griglia dimensionale completa di mediane e diagonali (Elab. S. Masserano).

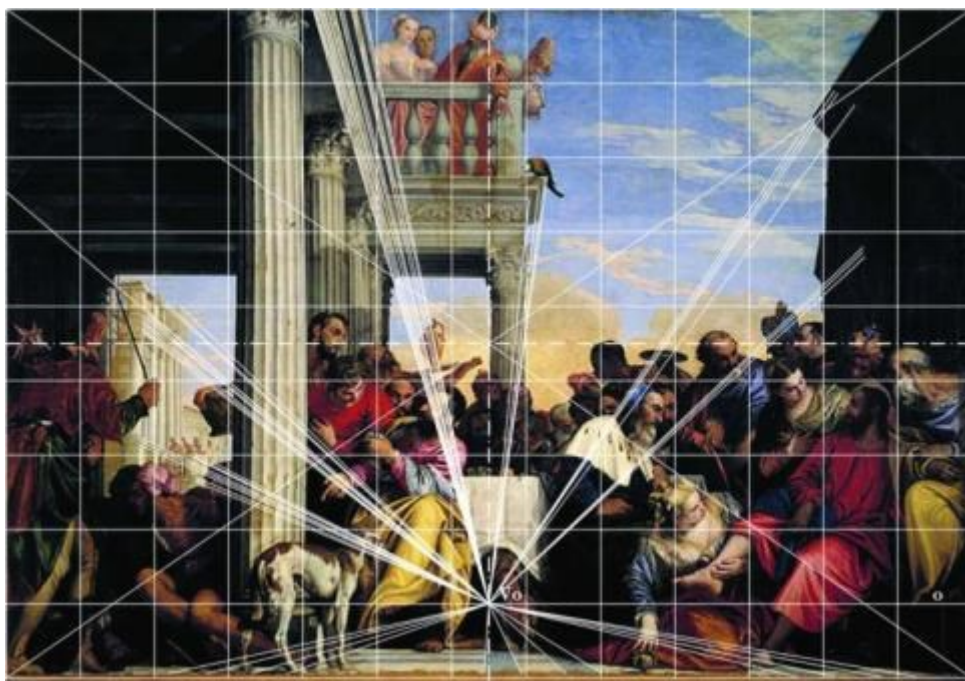


Fig. 2.9 – Posizione del punto principale e della retta di orizzonte (Elab. S. Masserano).

La posizione del punto di vista è invece determinata da un'osservazione relativa alla geometria della pavimentazione.

La tarsia dell'impiantito disegna una sequenza di ampi riquadri inseriti in una doppia cornice che comprende agli angoli dei campi più piccoli.

Essendo costante lo spessore dell'orditura verticale di questa intelaiatura è lecito supporre che tale condizione venga rispettata anche nella partitura orizzontale. Pertanto, nelle intersezioni tracciate dal binario decorativo, si generano delle superfici orizzontali assimilabili a dei quadrati, le cui diagonali, estese fino alla retta di orizzonte specificano la posizione dei due punti di distanza e di conseguenza, la dimensione della distanza principale (figg. 2.10 e 2.11).



Fig. 2.10 – Determinazione dei punti di distanza (Elab. S. Masserano).

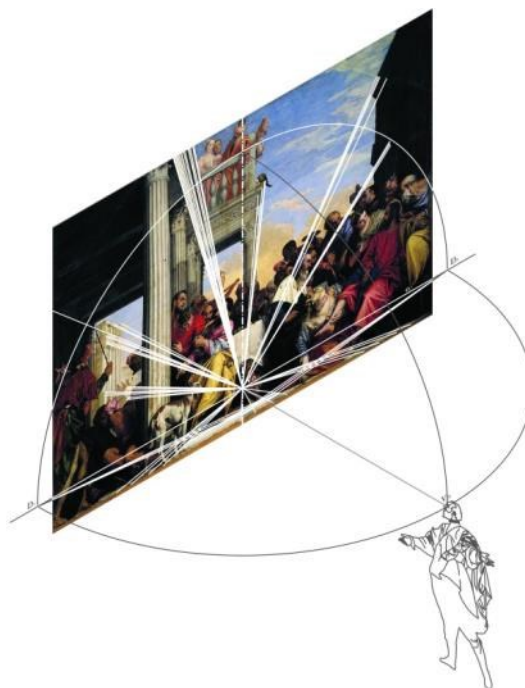


Fig. 2.11 – Schema spaziale del sistema di riferimento interno (Elab. S. Masserano).

Il punto di vista del dispositivo prospettico di questa *Cena* è situato precisamente a sette piedi (2,43 metri) dalla superficie della tela. Considerando lo sviluppo planimetrico del refettorio destinato ad accogliere l'opera, la postazione riservata all'osservatore dal pittore si localizzava di fronte al posto in cui sedeva l'abate. Rapportata alle dimensioni del dipinto, tale distanza risulta piuttosto esigua e implica problemi di deformazione prospettica ad un simile impianto prospettico. Veronese risolve la questione dissimulando le zone critiche del primo piano con la presenza dei personaggi e oscurando con pesanti ombreggiature gli elementi architettonici prossimi al quadro, ma periferici rispetto al centro prospettico. Rimane in luce, invece l'architettura non compromessa dall'inevitabile deformazione prospettica, ovvero le colonne del vicino portico corinzio con l'adiacente balconata e la lontana finta facciata visibile dello sfondo.

L'attenzione del Caliari per le caratteristiche dello spazio refettorio si riflette nel quadro anche nella direzione assegnata alla sorgente luminosa che diffonde chiarore alla scena del banchetto: provenendo da destra, come ci indicano le ombre portate, si conforma alla luce filtrata dalle quattro finestre aperte nella parete della sala adibita a mensa.

2.1.2. Le Nozze di Cana del convento di San Giorgio Maggiore di Venezia

La ristrutturazione di un edificio appartenente al complesso monumentale del convento di San Giorgio Maggiore a Venezia, fu affidata nel luglio del 1560 ad Andrea Palladio. L'incarico divenne per l'architetto vicentino l'occasione per trasformare il fabbricato in una delle sue realizzazioni più sfarzose. Il progetto riguardava la riorganizzazione del refettorio e degli spazi che, in un'ordinata sequenza, ne consentivano l'accesso. A ricostruzione ultimata la congregazione benedettina decise di commissionare l'esecuzione di un dipinto da collocare sulla parete di fondo della sala, sopra il seggio dell'abate.

Il 6 giugno 1562 padre Alessandro da Bergamo e il cellario don Maurizio da Bergamo stipularono un contratto con Paolo Caliari mediante il quale veniva precisato che il compito assegnato al pittore era quello di riempire lo spazio con un quadro raffigurante il celebre episodio evangelico delle Nozze di Cana, da dipingere, impiegando i pigmenti più costosi e preziosi.⁷ Le ampie dimensioni del telerio (che originariamente misurava 19,5 x 30 piedi, ovvero 6,8 x 10,4 metri) costrinsero il pittore a lavorare in sito.

Per conferire a questo dipinto la qualità pittorica di un affresco (tecnica poco longeva in un contesto umido e salino come quello di Venezia) Veronese impiegò un procedimento ad esso affine ma con degli accorgimenti tesi a preservare l'integrità dell'opera che si apprestava a compiere. Così dopo aver preparato e coperto la muratura trattò la superficie della tela con del gesso sulla quale dipinse utilizzando – come richiesto dai monaci – i più raffinati pigmenti di colore, olii e resine.

L'opera (fig. 2.12) fu consegnata il 6 ottobre 1563, nel rispetto dei tempi contrattuali.

Si presume che per affrontare una simile impresa, il pittore abbia eseguito una notevole quantità di disegni di studio, ma l'unico documento rimasto, appartenente a questa produzione, è costituito da un piccolo foglio conservato al Louvre (fig. 2.13).

Fig. 2.12 – Paolo Caliari. *Nozze di Cana* (1563).

A differenza del dipinto, lo schizzo distribuisce i commensali in tre distinti tavoli e colloca il posto d'onore su una tribuna che prosegue nella zona retrostante con ulteriore livello per delimitare la zona riservata al banchetto. Nella soluzione definitiva il terrazzamento venne ampliato e furono eliminati i palchi laterali a servizio dei musicanti, così come l'ordine ionico dei colonnati in primo piano, diventò alla fine dorico. Inoltre, nell'opera le quinte architettoniche descrivono una sequenza ordinata e speculare di porticati a colonne che nel bozzetto invece vengono effigiati con qualche variazione. La cupola del gigantesco tempio circolare al centro dello schizzo, permase invece fino all'ultima fase esecutiva del lavoro, quando venne definitivamente coperta da una nuvola grigia. Fu allora che per compensare l'ampio spazio vuoto del fondale, l'artista spostò il campanile di destra in una posizione più prossima al centro. La traslazione distorse però la pianta della torre rendendone asimmetrico il fianco sinistro.

Proseguendo illusionisticamente l'ambiente palladiano, le *Nozze di Cana* del refettorio benedettino descrivono, all'interno di una ricca scenografia urbana, il momento conclusivo del banchetto nunziale.

La complessa rappresentazione presenta al centro di una tavola rialzata da una pedana il Cristo con alla sua destra la madre Maria, all'estrema sinistra si distinguono la sposa e lo sposo, elegantemente vestiti in abiti veneziani del XVI secolo, mentre sul lato opposto alcuni ecclesiastici osservano il festoso lancio di fiori di una donzella. Tutti i commensali, abbigliati sontuosamente, conversano con modi aggraziati.

Lo spazio centrale del primo piano, è occupato da quattro musicisti che la tradizione vuole siano ritratti con le sembianze di Veronese, Tintoretto, Jacopo da Bassano e Tiziano. A destra un bottigliere versa il vino dalla grande giara in una caraffa, mentre un coppiere, raffigurato presumibilmente con i lineamenti del fratello Benedetto, esamina il liquido miracoloso, sotto l'attento sguardo dello scalco

dogale. Sul lato sinistro, il rimprovero mosso dal maestro da tavola nei confronti dell'ignaro sposo, suscita l'attenzione della sposa e di altri due invitati. Sulla terrazza, oltre la balaustra, cuochi, credenzieri, valletti, trincianti e scalchi di tinello sono impegnati a tagliare, preparare e servire il cibo.



Fig. 2.13 – *Nozze di Cana*, Parigi Louvre, Cabinet des Dessines (RF39013).



Fig. 2.14 – Riproduzione delle *Nozze di Cana* realizzata con le tecnologie sviluppate da Adam Lowe ed installata nel refettorio palladiano l'11 settembre del 2007.

Immediatamente dopo la sua ultimazione, la fama di quest'opera, si diffuse rapidamente in tutta l'Europa. Per questa ragione i commissari francesi dell'esercito napoleonico decisero di inserire il grande dipinto tra le opere da requisire come bottino di guerra. L'11 settembre del 1797, la tela fu tagliata in più parti ed inviata a Parigi dove venne ricomposta nel formato di 6,66 x 9,90 metri – inferiore alle sue dimensioni originali – al Louvre, l'8 novembre 1798. Da allora

il telerò del Veronese si annovera nella collezione di capolavori esposti al museo parigino.

Dopo l'intervento di restauro eseguito sul dipinto nel 1854 furono apportati dei cambiamenti al volto di Cristo e di Maria.

Tra 1989 e 1992 l'opera è stata sottoposta a un importante intervento di ripulitura finalizzato a ripristinare l'originaria gamma cromatica.

Indubbiamente le *Nozze di Cana* furono progettate in relazione allo spazio del refettorio palladiano. Nel 2007 Adam Lowe riprodusse una copia fisicamente ed esteticamente perfetta del dipinto e la collocò nel luogo per il quale l'originale era stato costruito e concepito (fig. 2.14). L'installazione restituì l'originario equilibrio estetico del 'prodigio' artistico realizzato da Palladio e Veronese.

Se si considerano le dimensioni iniziali dell'opera (6,80 x 10,4 metri) si osserva che l'asse di simmetria della composizione corrispondente alla verticale mediana della tela. Inoltre, se si sovrappone ad un simile campo pittorico una quadrettatura proporzionale alla trama di gesso segnata sul bozzetto, la successione delle quinte architettoniche si sviluppa esattamente nei limiti delle maglie di questa griglia (fig. 2.15).



Fig. 2.15 – Applicazione al dipinto del reticolo presentato nel bozzetto (Elab. S. Masserano).

Le porzioni verticali di tela rimosse nel 1797 in origine concedevano lo spazio necessario a completare la colonna sia del primo porticato rappresentato all'estrema sinistra che del suo speculare sulla destra. Si nota anche che l'estremità superiore del parapetto balaustrato al centro e a destra coincide con l'asse mediano orizzontale del telerò mentre a sinistra tale condizione non viene rispettata probabilmente a causa del restauro di una adiacente giuntura avvenuta durante un intervento ottocentesco.

Per quanto riguarda il riferimento prospettico, si segnala che il prolungamento del tracciato compreso nell'articolato disegno della pavimentazione converge in un punto di fuga appartenente all'asse di simmetria della composizione. Allo stesso

centro confluiscono pure le traiettorie che definiscono le profondità della pedana lignea (fig. 2.16).



Fig. 2.16 – Individuazione del punto di fuga relativo alle tarsie del pavimento e della pedana (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.17– Individuazione del punto di fuga relativo alle tavole (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.18 – Convergenza multipla determinata dalle prime quinte architettoniche (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.19 – Convergenza multipla determinata dalle quinte architettoniche mediane (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.20 – Convergence multipla determinata dalle ultime quinte architettoniche (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.21 – Individuazione del punto di fuga dei tavoli sulla terrazza (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.22 – Convergenza multipla determinata dal campanile (Elab. S. Masserano).

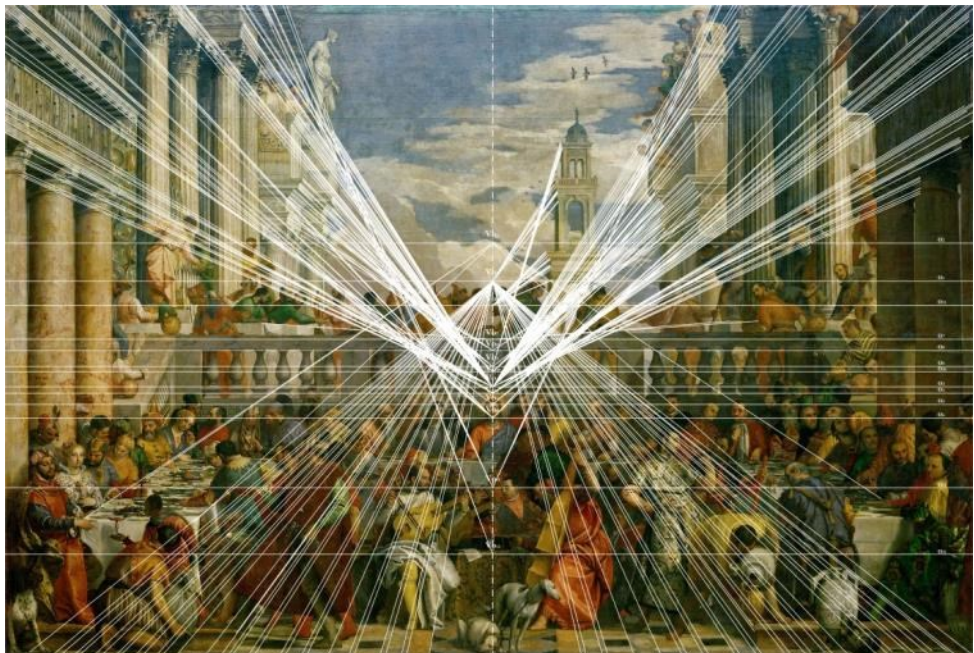
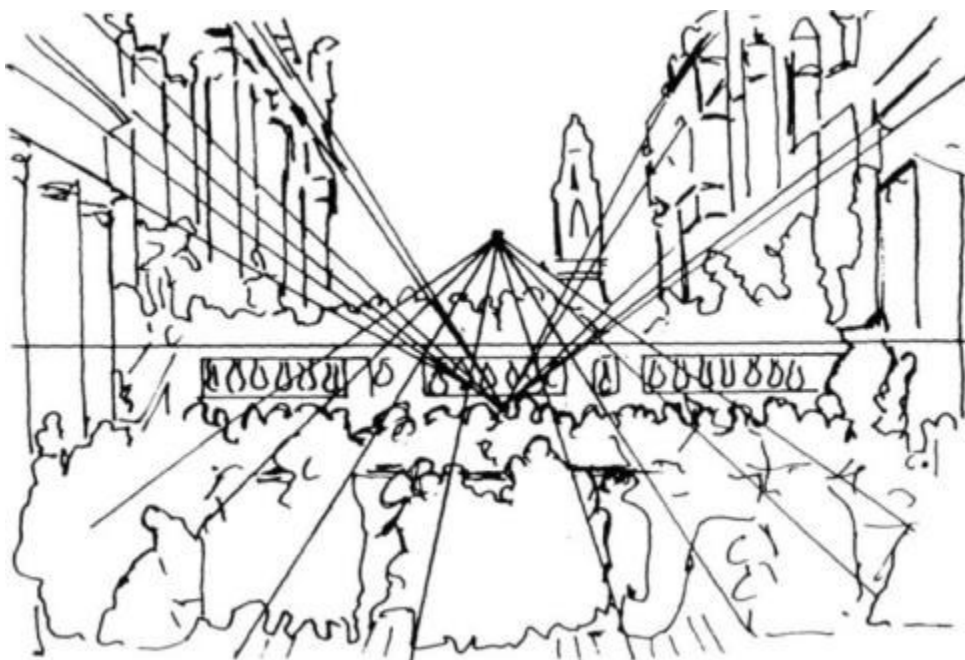


Fig. 2.23 – Schema dell'impalcato prospettico (Elab. S. Masserano).



a)



b)

Fig. 2.24 – Ricostruzione dell'impianto prospettico delle *Nozze di Cana* di Decio Gioseffi: a) tracciato abbinato alla fotografia del dipinto inviata allo studioso dal Louvre; b) disegno schematico del dispositivo.

L'estensione dei profili laterali del tavolo, visibili dalle pieghe della tovaglia, identificano invece, sempre sull'asse di simmetria, un altro punto di fuga posto più in alto del precedente (fig. 2.17).

Si riscontra poi che il costruito architettonico di ogni edificio raffigurato nella cornice scenica si riferisce a più punti di fuga disposti ancora sull'asse centrale, ma secondo diversi livelli prospettici. In particolare, i due colonnati dorici sono connessi a quattro distinti punti di fuga, la cui altimetria diminuisce sull'asse centrale all'aumentare in quota degli elementi rappresentati (fig. 2.18); la stessa condizione si registra per gli adiacenti due porticati corinzi come per gli edifici a loro speculari (figg. 2.19 e 2.20).

I bordi dei tavoli disposti sulla terrazza convergono ad un altro punto di fuga, collocato ancora sull'asse e poco più in basso dal parapetto della balaustra (fig. 2.21).

Lo spostamento del campanile in corso d'opera deve aver creato qualche incongruenza all'impalcato prospettico, contraddizione che viene risolta facendo confluire il prospetto laterale del suo penultimo settore al punto di fuga della pavimentazione (fig. 2.22).

Dall'indagine emerge un complesso dispositivo creato dalla stratificazione di più prospettive focalizzate a quote diverse ma su un unico asse di fuga (2.23).

Già Decio Gioseffi⁸ aveva riscontrato per il dipinto un analogo impianto prospettico, individuando però solo due punti di concorso, uno riferito alla parte superiore del dipinto, l'altro all'inferiore (fig. 2.24 b).

Diversamente da quanto emerso nell'analisi prospettica della *Cena di Simone* di Verona, con il telerio di San Giorgio Maggiore, Veronese rinuncia, con i suoi tredici punti di fuga al rigore di un sistema prospettico monofocale per adottare un dispositivo più duttile, capace di rendere visibili, laddove necessario, alcuni dettagli utili alla narrazione simulando al contempo una visione da sotto in su. La deroga quindi si spiega con la precisa volontà da parte del pittore di rendere più leggibile l'intero apparato.

2.1.3. La *Cena in casa di Simone* del convento di San Sebastiano di Venezia

La *Cena in casa di Simone* (fig. 2.25) fu realizzata per il refettorio del convento dei Gerolimini di San Sebastiano a Venezia, quando Veronese era a capo di una delle più affermate botteghe pittoriche veneziane. Incerta rimane la datazione di quest'opera che ad oggi viene fatta risalire al 1570.⁹

Nel 1805, la congregazione dei gerolimini fu soppressa e il convento venne in gran parte demolito, mentre il telerio fu trasferito alla Pinacoteca di Brera di Milano dove attualmente è esposto (fig. 2.26).

Il dipinto presenta una monumentale scenografia architettonica ordinata da un sistema centralizzato bipolare di stampo classico, ispirato alle coeve architetture di Andrea Palladio. I personaggi ivi rappresentati sono riuniti in due gruppi laterali disposti in corrispondenza delle quinte dei colonnati. L'ambientazione della scena descrive la corte di una sfarzosa villa veneta di campagna, aperta al circostante giardino, mediante il portale collocato al centro della tela.

In questo spazio metaforico il banchetto evangelico si svolge secondo le abitudini mondane della Venezia del tempo, puntualmente rappresentate dal sontuoso abbigliamento dei commensali, dalla ricchezza delle stoviglie e delle vivande.



Fig. 2.25 – Paolo Caliari. *Cena in casa di Simone* (1570 circa).

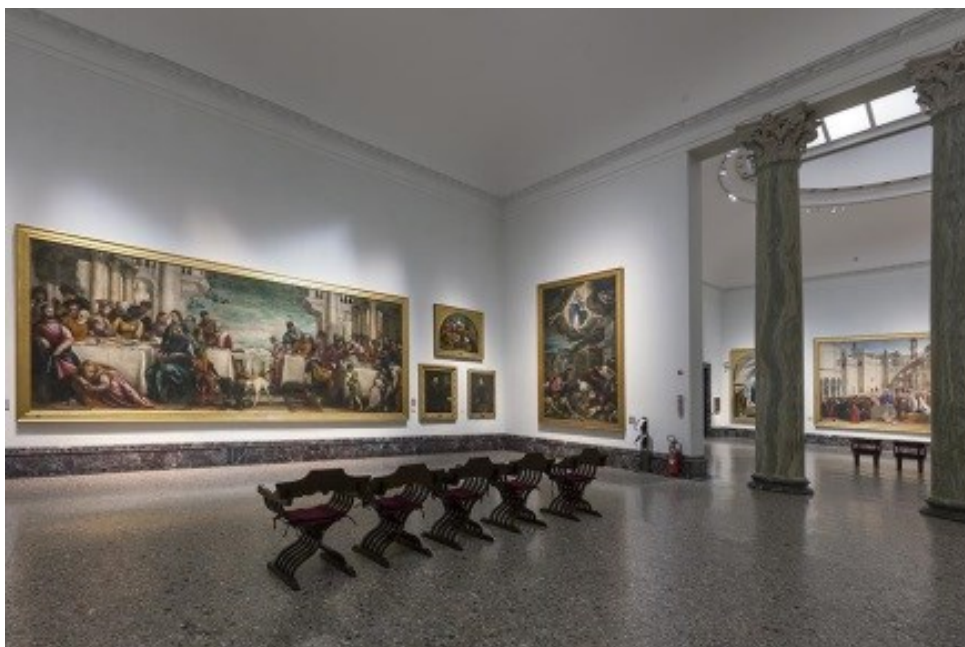


Fig. 2.26 – Milano. Pinacoteca di Brera, la sala IX con sullo fondo la *Cena in casa di Simone*.

Alla rigida simmetria del fondale Veronese contrappone il singolare decentramento delle figure del Cristo e della Maddalena, le quali pur trovandosi dall'estrema sinistra del quadro diventano i soggetti principali del racconto perché a loro è diretta l'attenzione degli astanti.

Improvvide puliture e ridipinture, succedutesi nel corso dei secoli, hanno appannato l'originale ricchezza cromatica del telerò.

Il quadro raggiunge quasi 8 x 20 piedi (2,75 x 7,10 metri) di estensione. L'asse di simmetria della composizione coincide con la mediana verticale del telerò. La mediana orizzontale della tela, è tangente alla sommità del frontone spezzato della porta centrale, gli spioventi del quale seguono la direzione delle due diagonali tracciate dagli angoli della superficie pittorica (fig. 2.27).

Nella pavimentazione del cortile, il prolungamento delle tarsie assimilabili a delle ortogonali al piano della rappresentazione, convergono simmetricamente sull'asse verticale del dipinto in un unico punto di concorso (fig. 2.28). Le più prossime al

centro del quadro sono maggiormente percepibili delle periferiche nascoste, in una certa misura, dai personaggi che animano la scena. Con questo espediente Veronese rese meno evidente l'audacia del loro scorcio nelle zone marginali dell'impianto.



Fig. 2.27 – Mediane e diagonali del telerio (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.28 – Individuazione del punto di fuga della pavimentazione (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.29 – Individuazione del punto di fuga delle tavole (Elab. S. Masserano).

Le linee di fuga delle tavole sulle quali è allestito il banchetto confluiscono in un altro punto di fuga posto più in alto del precedente ma sempre sull'asse verticale centrale. Tale accorgimento viene adottato per rendere visibili le stoviglie e i cibi imbanditi (fig. 2.29).



Fig. 2.30 – Individuazione del punto di fuga dei porticati (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.31 – Individuazione dei punti di fuga degli edifici con balconata (Elab. S. Masserano).

Sia le modanature dell'architrave dei due portici che le loro finestre confluiscono ad un ulteriore punto di concorso collocato ancora sull'asse centrale ma in una posizione inferiore rispetto al punto di fuga della pavimentazione (fig. 2.30).

Le profondità dei due edifici di fondo concorrono allo stesso punto di concorso dei porticati mentre i solai delle loro balconate, sono dirette sempre sull'asse centrale ma in corrispondenza di un nuovo punto limite, situato più in basso dei precedenti (fig. 2.31).

L'impalcato prospettico dell'opera prevede in definitiva quattro prospettive sovrapposte in corrispondenza dell'asse di simmetria (fig. 2.32).

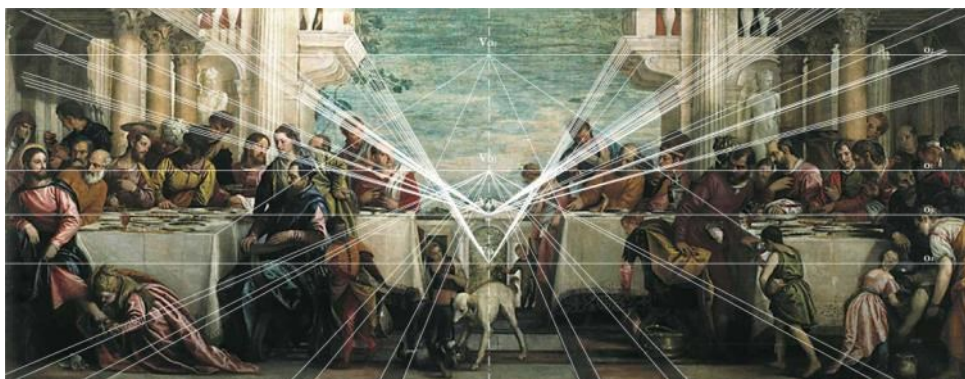


Fig. 2.32 – Schema prospettico (Elab. S. Masserano).

La *Cena* fu dipinta con una caratteristica visione da sotto in su, in considerazione dell'originaria collocazione del telerò, in posizione rialzata rispetto allo spettatore. Tale taglio compositivo conferì un'ulteriore imponenza e monumentalità alla scena.

2.1.4. La *Cena in casa di Simone* del convento di Santa Maria dei Servi di Venezia

Il complesso monastico dei Servi di Maria era stato edificato nell'area conosciuta come *Isola dei Servi*, e comprendeva il convento, due chiostri ed una delle chiese di maggior pregio storico e artistico di Venezia. Nel 1812 un incendio distrusse il cenobio, l'annessa chiesa, i chiostri e il refettorio il cui muro di fondo era decorato dalla *Cena in casa di Simone* di Paolo Caliari (fig. 2.33). L'opera era stata commissionata nel 1570, quando il pittore era all'apice del suo successo. Nel 1663, l'integrità del dipinto risultava già compromessa dall'umidità. Non possedendo i mezzi per restaurarlo i frati decisero di vendere il quadro. L'anno seguente la *Cena* fu acquistata dal senato della Repubblica di Venezia, per essere donata a Luigi XIV.



Fig. 2.33 – Paolo Caliari. *Cena in casa di Simone* (1570-72).

Al fine di agevolare le operazioni di trasporto, il 23 settembre 1664, il telerò dei Servi venne diviso in tre parti e arrotolato in un cofano o forse, in una colonna di legno svuotata, e inviato a Parigi presso la manifattura dei Gobelins ove fu sottoposto a degli interventi di restauro, prima di entrare a far parte della collezione del re.

Siccome originariamente il dipinto si integrava con l'architettura del refettorio veneziano, fu riorganizzato il salone d'Ercole accanto alla cappella reale di Versailles, per ricreare un ambiente degno dell'opera.

Nel telerò, Veronese associa il racconto della cena a casa di Simone con quello simile dell'unzione di Betania descritto nel Vangelo di Giovanni, e fa svolgere l'episodio sei giorni prima della Pasqua.

La mensa è allestita all'aperto, così come avveniva nella Venezia del Cinquecento, quando i banchetti pubblici venivano approntati in piazze, terrazze e logge.

Il Cristo emerge dal candore del tempietto e dal gioco di luci e ombre proiettate dal loggiato, mentre Maddalena inginocchiata gli unge i piedi, proprio al centro della scena, in modo che il suo atto di umiltà diventi il motivo per il quale nei convitati si accendano le più diverse reazioni. Simone, a destra di fronte alla colonna, esprime la sua disapprovazione con lo sguardo, accanto a Marta, che interrompe bruscamente la sua conversazione con il servo per volgersi verso Maddalena. Sul lato opposto Giuda (riconoscibile dalla sua emblematica sacca) si alza velocemente dalla sedia in segno di protesta, per l'inopportuna irruzione della donna.

Partecipano alla cena i dodici apostoli riconoscibili dalla loro simbologia evangelica. Inoltre, tra gli ospiti del convito, l'uomo con l'abito nero da monaco, seduto al tavolo di destra, è Geremia Bevilacqua, priore del convento dei Servi di Maria negli anni 1565-70, il personaggio contrariato a sinistra di Giuda, è Paolo Sarpi, mentre il gentiluomo a sinistra, rivolto verso il trio di orientali si presume rappresenti il finanziatore del dipinto, il senatore della Repubblica Gabriele Emo, procuratore dei Servi dal maggio del 1570.

La composizione si incentra su tre gruppi di personaggi definiti dalla direzione dei loro sguardi.

La simmetria delle due tavole (la cui apertura lascia intravedere sullo sfondo una piramide di pietra, metafora della prossima morte e resurrezione di Gesù) è accentuata dalla posizione delle due poltrone e dalle colonne del porticato circolare.

Una copia ad olio rinvenuta a Venezia nella chiesa di San Giorgio degli Schiavoni (fig. 2.34) mostra un quadro sensibilmente diverso, lo stesso avviene in una stampa di Lefebvre (fig. 2.35). In entrambi i casi la parte inferiore e superiore del quadro sono più ampie dell'originale: in basso il pavimento appare più sviluppato, in alto una trave o un architrave si appoggia sulle colonne alle due estremità. E' perciò lecito supporre che la *Cena in casa di Simone* avesse avuto un'analogha estensione quando si trovava nel refettorio dei Servi di Maria. Secondo la data delle copie, la recisione sarebbe avvenuta in Francia prima della sua sistemazione a Versailles, per porre rimedio ai danni causati dall'umidità e allo stato di conservazione del dipinto.



Fig. 2.34 – Anonimo, *Cena in casa di Simone*, dipinto XVI secolo.



fig. 2.35 – Lefebvre Valentin, *Cena in casa di Simone il fariseo*, acquaforte datata tra il 1662-1680.

A questo riguardo esiste anche un'altra ipotesi: dovendo adattare il telero allo stile del salone d'Ercole si volle incorniciare l'opera in un'imponente intelaiatura, ma per non ispessire troppo la parte superiore del dipinto, già occupata dall'architrave dipinta (fig. 2.36), si pensò di eliminare l'epistilio per sostituirlo con la cornice dorata che avrebbe comunque evocato la parte mancante incorporando al contempo il dipinto alla decorazione della sala (fig. 2.37).



Fig. 2. 36 – Simulazione dimostrativa. Particolare della cornice applicata a contorno dell'architrave dipinta; fig. 2.37 - Soluzione adottata. (Immagini tratte dal video di Georges Combes, *Da Venezia...*, cit.)

La radiografia e l'analisi ai raggi infrarossi compiuta in occasione del restauro del 1997¹⁰ hanno rivelato delle modifiche avvenute in corso d'opera, come il fanciullo aggiunto in un secondo momento sulla manica del personaggio alle sue spalle, oppure il diverso orientamento conferito al capo del bambino in braccio alla donna a sinistra del quadro. Inoltre è stato appurato che l'apparecchiatura architettonica fu tracciata prima dei figuranti: per esempio, sotto la testa di San Giovanni sono visibili le linee del disegno, ma la collocazione del personaggio era già prevista, perchè lo sfondo non fu steso in corrispondenza di quella zona. La radiografia ha inoltre evidenziato le tre parti in cui venne tagliato il dipinto indicando il mastice che fu utilizzato per raccordarle (fig. 2.38).

La giunzione delle tre sezioni non è stata eseguita precisamente. Quando la parte superiore e inferiore del quadro sono state tagliate, per non amputare anche i piedi

della donna all'estrema sinistra, sono state leggermente alzate le bande laterali. La traslazione fu la causa del mancato allineamento delle mani nel prolungamento delle braccia di alcuni soggetti. Il difetto è stato corretto nel più recente restauro (fig. 2.39).

L'esame approfondito delle finestre a sinistra del telerò ha rivelato che la loro forma non coincide con l'originale. I restauratori dell'epoca non rispettarono il disegno del Veronese che invece è stato ripristinato conformemente alle finestre del refettorio dei Servi di Maria (fig. 2.40).



Fig. 2.38 – Settori in cui è stato tagliato il telerò (immagine tratta dal video di Georges Combes, *Da Venezia...*, cit.).



Fig. 2.39 – Ricomposizione del telerò dopo la traslazione delle bande laterali (immagine tratta dal video di Georges Combes, *Da Venezia...*, cit.).

Nel corso di due secoli l'opera ha subito modifiche e alterazioni dovute ai cambiamenti di sede e ai numerosi interventi di restauro che ha subito: nel 1664 a Gobelins, nel 1729 in previsione della sistemazione nel salone di Ercole, nel 1749 durante una rintelaiatura, nel 1774, nel 1834 dopo il trasferimento al Louvre, nel 1961 quando fu ricollocato a Versailles.

Ma anche quando il quadro non veniva spostato soffriva delle feste che si facevano nel salone di Ercole. Veniva protetto con delle stoffe, ma il fumo delle

candele a Venezia come a Versailles finì per alterarne i colori. Dall'analisi al microscopio eseguita su alcuni frammenti di colore, la tonalità del cielo appare più offuscata delle altre cromie. Il quadro non era stato pagato molto e Veronese invece dei lapislazzuli usò l'azzurrite che con il tempo annerisce. Il più recente intervento di restauro ha sottoposto a ripulitura tutte le parti scurite.



Fig. 2.40 – Da sinistra a destra: le finestre prima del restauro del 1997; la sottostante traccia originale; il ripristino (immagini tratte dal video di Georges Combes, *Da Venezia...*, cit.).

Al presente la *Cena in casa di Simone* è custodita a Versailles, nella sala d'Ercole del Musée National du Château. Le dimensioni attuali del dipinto corrispondono a poco più di 13 x 28 piedi (4,54 x 9,74 metri).

L'analisi prospettica del telerò non prende in considerazione le linee di fuga dei ripiani delle piattae situate alle due estremità della scena perché la loro posizione non si può ritenere autentica visto che risultano interamente incluse nelle bande laterali rialzate.

Le direzioni dei riquadri disegnati dalla pavimentazione concorrono tutte allo stesso punto di fuga, posto sull'asse di simmetria della prospettiva (fig. 2.41).

Quattro punti di concorso allineati sull'asse centrale, delineano lo scorcio della facciata del primo edificio a sinistra: come già osservato nel telerò delle *Nozze di Cana*, la quota di questi punti di fuga decresce al crescere dell'altezza degli elementi rappresentati mediante essi (fig. 2.42).

Altrettanti punti di concorso posizionati con lo stesso criterio dei precedenti, regolano il costruito prospettico dei due palazzi che fungono da quinte architettoniche mediane (fig. 2.43).



Fig. 2.41 – Individuazione del punto di fuga della pavimentazione (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.42 – Punti di concorso della prima quinta di sinistra (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.43 – Punti di concorso delle due quinte mediane (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.44 – Punti di concorso delle ultime due quinte (Elab. S. Masserano).

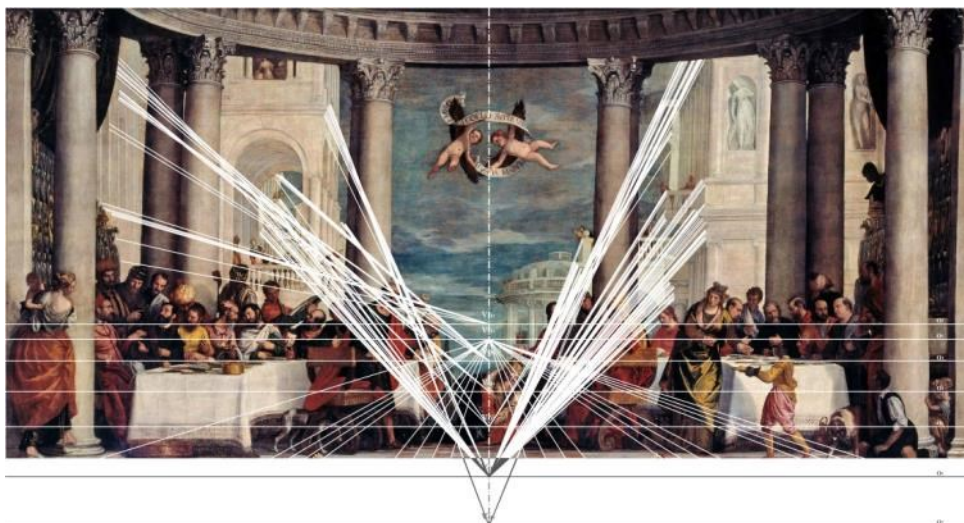


Fig. 2.45 – Schema prospettico (Elab. S. Masserano).

Ad esclusione del tempietto circolare, una condizione analoga investe gli ultimi edifici sullo sfondo, con la sola differenza che il numero dei punti di fuga diminuisce di un'unità, probabilmente a causa delle modeste porzioni di facciata visibili (fig. 2.44).

Il dispositivo prospettico è ancora una volta il prodotto di più prospettive sovrapposte i cui multipli punti di concorso sono accumulati dalla stessa retta di fuga (fig. 2.45).

2.1.5. La *Cena di San Gregorio Magno* per il cenobio di Monte Berico



Fig. 2.46 – Paolo Caliari. *Cena di san Gregorio Magno* (1572).

La grande tela, che ricopre l'intera parete di fondo dell'antico refettorio del convento dei Servi di Maria di Monte Berico a Vicenza (fig. 2.46), riproduce il tema caritatevole della *Cena di San Gregorio Magno*. Si presume che il telerio sia

stato commissionato da fra Damiano Grana, zio materno del Veronese, priore del monastero di Monte Berico nel biennio 1571-1573. Per questa tela Veronese fu pagato la modesta cifra di 600 lire tron.¹¹

Agli inizi dell'Ottocento il dipinto fu trasferito dalla sua sede originaria alla Pinacoteca di Brera ma pochi anni dopo venne riconsegnato al convento di Monte Berico.

Nel 1848, durante un'irruzione nel monastero vicentino, dei soldati austriaci lacerarono la tela in 32 pezzi, i quali furono fortunatamente recuperati da un giovane frate, Ferdinando M. Mantovani. Quattro anni più tardi, la tela venne ricomposta da Alberto Tagliapietra e risistemata nel convento (fig. 2.47).

La scena raffigura la partecipazione di Cristo ad una delle cene che San Gregorio era uso offrire a dodici poveri.

L'impostazione del grandioso spazio architettonico tripartito con le connesse scale d'accesso verrà recuperato e sviluppato nella famosa *Cena in casa di Levi* per il convento dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia.

Nella grande tela vicentina una varietà di personaggi animano la scena: in alcuni casi si tratta di veri e propri ritratti, come la figura dello zio del pittore, che in abito talare è raffigurato alla sinistra della scena principale. La tradizione vuole inoltre che anche Veronese si sia ritratto nella figura di spalle vestita di giallo a destra.



Fig. 2.47 – Il telero nella parete di fondo del refettorio.

Come nelle altre *Cene*, l'episodio si svolge in uno spazio architettonico aperto, un portico sostenuto da colonne corinzie. Sia la costruzione architettonica in primo piano che gli edifici sullo sfondo, sono di matrice palladiana, come esplicita la facciata del palazzo in secondo piano a sinistra, chiaramente ispirata al prospetto principale di palazzo Chiericati a Vicenza (figg. 2.48 e 2.49).

La loggia circonda la tavola come nella Cena a casa di Simone dei Servi di Maria di Venezia.



Fig. 2.48 – Il palazzo del fondale simile a palazzo Chiericati; fig. 2.49 – Andrea Palladio, palazzo Chiericati, Vicenza.

I danni inflitti al telerò dall'incursione austriaca rendono dubbia la sua originaria dimensione. E' infatti ben visibile che all'estrema destra il tamponamento della loggia sia meno sviluppato del suo speculare a sinistra. Per questo motivo, l'asse di simmetria della prospettiva non è stato tracciato in coincidenza della mediana verticale della tela ma attraverso la costruzione geometrica di una retta per due punti: il primo punto si è fatto coincidere con l'intersezione dell'inclinazione dei corrimano delle due scale, il secondo con il centro della circonferenza sulla quale insiste l'arco al centro della loggia (fig. 2.50). Adottando la linea che passa per questi due punti come asse di simmetria della composizione, la dimensione del campo pittorico incrementa a destra di 11,5 centimetri. In effetti, originariamente l'opera doveva avere un'estensione maggiore, dato che la copia utilizzata per evidenziare i trentadue pezzi in cui il dipinto venne lacerato dalle truppe austriache, computa, fra i frammenti della tela, anche due margini laterali visibilmente più ampi.

Il disegno della pavimentazione e la modanatura inferiore nei due pilastri del parapetto delle scale confluiscono in un unico punto di concorso situato sull'asse di simmetria della prospettiva (fig. 2.51).

La profondità del corrimano di entrambe le scale converge in due distinti punti di fuga disposti comunque sull'asse centrale (fig. 2.52). Le linee di fuga che disegnano la modanatura dell'architrave e dei lacunari a decoro del soffitto della loggia sono diretti allo stesso punto di fuga che è stato identificato estendendo la profondità del corrimano di sinistra (fig. 2.53).

Le architetture rappresentate sullo sfondo sono invece riferite ad altri punti di fuga disposti a quote diverse ma sull'asse centrale (fig. 2.54).

Lo schema prospettico adottato in quest'opera, ripropone lo stesso dispositivo rilevato nelle *Nozze di Cana* e nelle due *Cene* realizzate rispettivamente per il refettorio del convento di San Sebastiano e per quello dei Servi di Maria di Venezia, ovvero una serie di prospettive sovrapposte in corrispondenza dell'asse di simmetria della composizione (fig. 2.55).



Fig. 2.50 – Identificazione dell'asse di simmetria della prospettiva (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.51 – Individuazione del punto di concorso della pavimentazione (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.52 – Posizione dei due distinti punti di fuga attestanti la profondità del corrimano delle due scale (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.53 – Punto di concorso della modanatura dell'architrave e dei lacunari della loggia (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.54 – Punti di fuga definiti dalle architetture rappresentate sullo sfondo (Elab. S. Masserano).

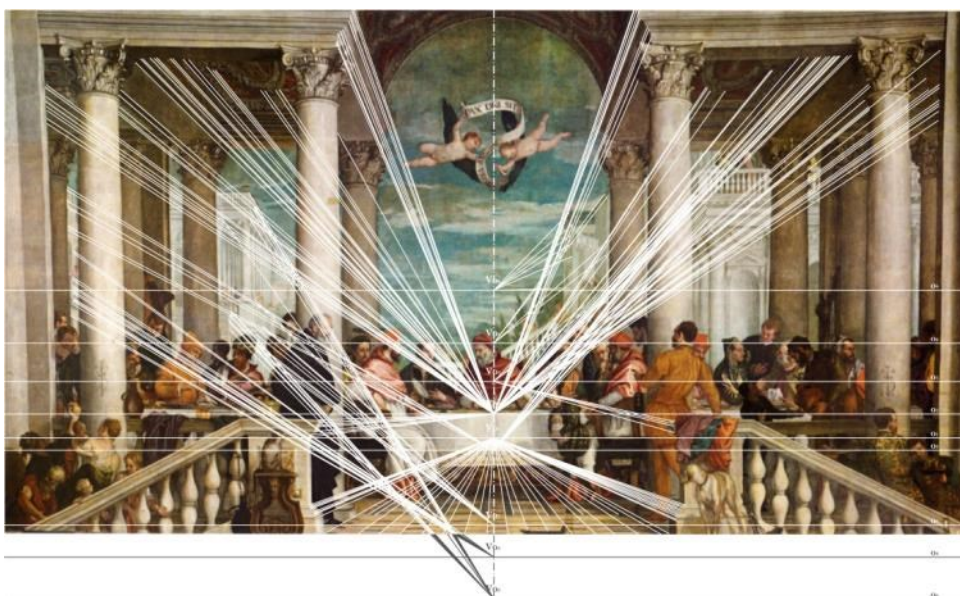


Fig. 2.55 – Schema prospettico (Elab. S. Masserano).

2.2. Prospettive di architetture nei teleri a soffitto

Dal tardo Cinquecento e durante tutto il Seicento, in Europa si diffuse una particolare matrice decorativa realizzata da pitture su tela incorniciate su soffitti lignei, denominata *soffitto veneziano*.

Nella Venezia del XVI secolo la percezione degli interni di molte chiese, scuole e edifici pubblici era in ampia misura condizionata dalla presenza di soffitti piani decorati con dipinti illusionistici ad olio inseriti in sfarzose cornici intarsiate e dorate. Nei soffitti, la messa in opera dei dipinti spesso sostituiva gli interventi decorativi ad affresco, frequentemente deteriorati dall'umidità risalente dalle fondazioni e dalle particolari condizioni climatiche della città lagunare. Tale pratica non necessitava di un progetto molto particolareggiato, e quindi costituiva una soluzione più rapida ed efficace nel risultato, oltre che più duratura nel tempo rispetto alla tecnica a fresco.

Il Caliarì si dedicò a questo genere di pittura più volte, a partire dal 1551 quando dipinse il tondo dedicato a *Marco Curzio*, oggi conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna. La provenienza di questo dipinto non è accertata ma l'ardita inquadratura prospettica della scena indica che la sua originaria destinazione doveva essere un soffitto ligneo. Della seconda decorazione soffittale veronesiana (datata 1551-52), oggi divisa tra la Pinacoteca Capitolina e Vaticana, si sono conservate le allegorie della *Pace* e della *Costanza*, di forma rettangolare, e l'ottagono in origine posto tra le due precedenti con l'allegoria delle *Arti Liberali*. Si ipotizza che tali dipinti appartenessero al soffitto dello studiolo di Palazzo Porto a Vicenza.

Al 1556 risale il progetto decorativo per il nuovo soffitto della Chiesa di San Sebastiano, concepito per ospitare, tra i vari dipinti, le tre tele consacrate alle *Storie di Ester*, e i tre tondi per il soffitto della Libreria Marciana che gli valsero la prestigiosa onorificenza della catena d'oro.

Per i soffitti del Palazzo Ducale di Venezia dipinse, nel corso del tempo, diversi teleri da soffitto: nella sala dell'Udienza, l'ovale centrale *Giove scaccia i vizi*, i riquadri con *Giunone versa i doni su Venezia*, la *Libertà* (o la *Giustizia spezza i ceppi*) e l'angolare con *Gioventù e Vecchiaia*, nella sala della Bussola la tela quadrata *San Marco incorona le Virtù*, due *Allegorie della Vittoria* e quattro della *Fama* e sei *grisailles* con *Trionfi romani*, nella sala dei Tre Capi le due tele angolari del *Trionfo della Virtù sul Male* e il *Trionfo della Nemesis sul Male*, nella sala del Consiglio dei Dieci l'ovale con la *Fede*, le tele rettangolari de *Il leone marciano tra Marte e Nettuno* e *Giustizia e Pace omaggiano Venezia*, otto riquadri delle *Virtù* e sei chiaroscuri con episodi storici, nella sala del Maggior Consiglio, l'*Apoteosi di Venezia*, la *Presa di Smirne* e la *Difesa di Scutari*.

L'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei pastori* e l'*Assunzione della Vergine* sono le tre tele, dipinte intorno al 1564, per il soffitto della chiesa di Santa Maria dell'Umiltà.

Tra le composizioni del genere, si annoverano anche le *Quattro Allegorie dell'Amore* eseguite tra il 1565 e il 1570, raffiguranti poche figure monumentali riprese nella maniera illusionistica del sotto in su, e realizzate probabilmente per un committente veneto.

Tra tutte queste opere quelle che presentano una scenografica ambientazione architettonica sono i teleri della chiesa di San Sebastiano, le tele per l'Umiltà e

l'*Apoteosi di Venezia* di Palazzo Ducale, per le quali è certa l'attribuzione al maestro ed è anche documentata la collaborazione di Benedetto Caliari.

2.2.1. Le tele nel soffitto della navata della chiesa di San Sebastiano a Venezia

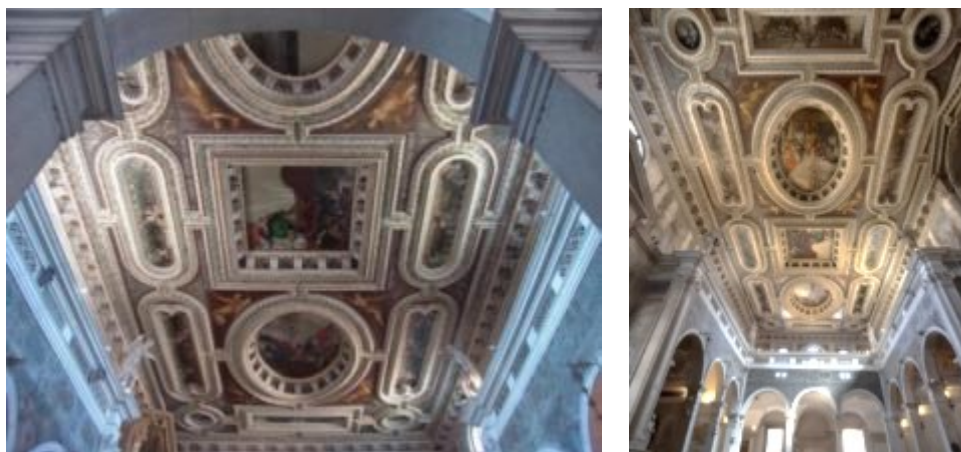


Fig. 2.56 – Paolo Caliari. *Le storie di Ester*, nel soffitto della navata della chiesa di San Sebastiano a Venezia (1556). Vista del soffitto verso il presbiterio; fig. 2.57 – Vista del soffitto verso la controfacciata.

Fondata alla fine del XIV secolo, per l'ordine monastico dei Gerolamini, la chiesa veneziana di San Sebastiano fu ricostruita nel 1548 su disegno di Antonio Abbondi (detto lo Scarpagnino). L'edificio si sviluppa in un'unica navata preceduta da un arco sormontato dal barco, dal quale due bracci si prolungano per poco più di metà dell'aula, sostenuti da tre altre arcate che accolgono altrettante cappelle, mentre sopra il presbiterio, introdotto da un arcone e concluso con un abside semicircolare, un tamburo finestrato innalza una cupola. Il progetto comprendeva come parte essenziale della chiesa, anche la realizzazione del nuovo monumentale soffitto della navata, quale coronamento formale di tutti gli affreschi e pitture che sarebbero state realizzate in seguito nei due livelli inferiori delle murature perimetrali.

La decorazione di questa chiesa è strettamente connessa alle vicende biografiche e artistiche di Paolo Caliari: dal 1555 iniziò infatti una lunga serie di tele ed affreschi¹² che lo impegnarono in più occasioni successive per circa una quindicina di anni.

Il contratto per l'incarico di decorare il soffitto della navata della chiesa fu stipulato dal priore del monastero Bernardo Torlioni,¹³ il 1 dicembre 1555, e prevedeva l'esecuzione di tre dipinti centrali, dei campi circostanti e delle volute decorative, per un costo di 150 ducati.¹⁴ Il ciclo doveva raffigurare le *Storie di Ester*, l'eroina biblica allegoricamente rappresentata come prefigurazione del ruolo salvifico della Vergine, che difese gli ebrei dal re Assuero. La commessa richiedeva composizioni leggibili da una grande distanza (il soffitto della navata è collocato a 12 metri di altezza) e organizzate secondo un insieme narrativo coerente.

Nei lacunari della cornice lignea, la sequenza dei teleri a soffitto ideata dal Caliarì inizia con il *Ripudio di Vasti* (fig. 2.58), la prima moglie del sovrano, di cui Ester prende il posto nel dipinto centrale dedicato alla sua *Incoronazione* (fig. 2.59), e termina con il *Trionfo di Mardocheo* (fig. 2.60), padre della ragazza. I tre teleri sono circondati da Vittorie Alate e tavolette con soggetti legati alla Passione, mentre il perimetro del soffitto è decorato da otto riquadri raffiguranti putti affacciati alle balaustre e quattro tondi angolari con le Virtù Teologali e la Giustizia.



Fig. 2. 58 – Paolo Caliari. Il *Ripudio di Vasti*; fig. 2.59 – Paolo Caliari. *L'incoronazione di Ester*; fig. 2.60 – Paolo Caliari. Il *Trionfo di Mardocheo*.

Gli episodi ritratti nelle tele principali non dovevano svolgersi nell'empireo ma in un contesto umano, quindi era necessario raffigurare delle strutture architettoniche appropriate al soggetto e adatte ad una rappresentazione da sotto in su, instaurando al contempo una continuità nella visione dal basso della navata. Per soddisfare tali requisiti, Veronese ambientò le *Storie di Ester* entro scorci di architetture classiche confinate entro un margine prossimo alla mediana verticale di ciascuna tela. In ogni dipinto quest'asse risulta orientato secondo la direzione longitudinale della navata, espediente utile a rendere palese l'ordine della sequenza narrativa (fig. 2.61).

Indubbiamente il fregio ligneo fu disegnato e decorato negli intagli su indicazioni dello stesso Paolo, dato che per poter impostare adeguatamente gli arditissimi scorci delle scene, doveva aver considerato la rilevante profondità delle cornici. I dipinti furono completati il 30 ottobre 1556,¹⁵ grazie alla collaborazione di un gruppo di abili assistenti, tra i quali il fratello Benedetto e Giovanni Antonio Fasolo.

L'edificio della chiesa di San Sebastiano è pervenuto pressoché intatto, per cui il ciclo veterotestamentario del Veronese è rimasto nel contesto per il quale era stato ideato in origine. Tuttavia, nel corso dei secoli i tre teleri subirono un notevole deterioramento a causa delle infiltrazioni d'acqua piovana provenienti dal tetto, della rilevante ossidazione delle vernici e dell'alterazione degli strati soprammessi in interventi del passato. La recente ripulitura¹⁶ ha restituito a questi dipinti gli originari rapporti cromatici e prospettici.

Nell'*Incoronazione di Ester*, il trono del re Assuero è concluso da una cariatide¹⁷ impiegata quale elemento di sostegno della soprastante cornice modanata. La postazione regale, innalzata su una piccola tribuna accessibile dall'antistante gradinata, è accostata ad un'architettura classica della quale si scorge un piedistallo munito di cimasa, la base ed il fusto di una colonna scanalata, e più in

alto il contorno apparente di una copertura aggettante. Quest'ultimo, non coincide esattamente con l'asse verticale della tela ma si discosta da essa nella misura di circa tre once (fig. 2.62).

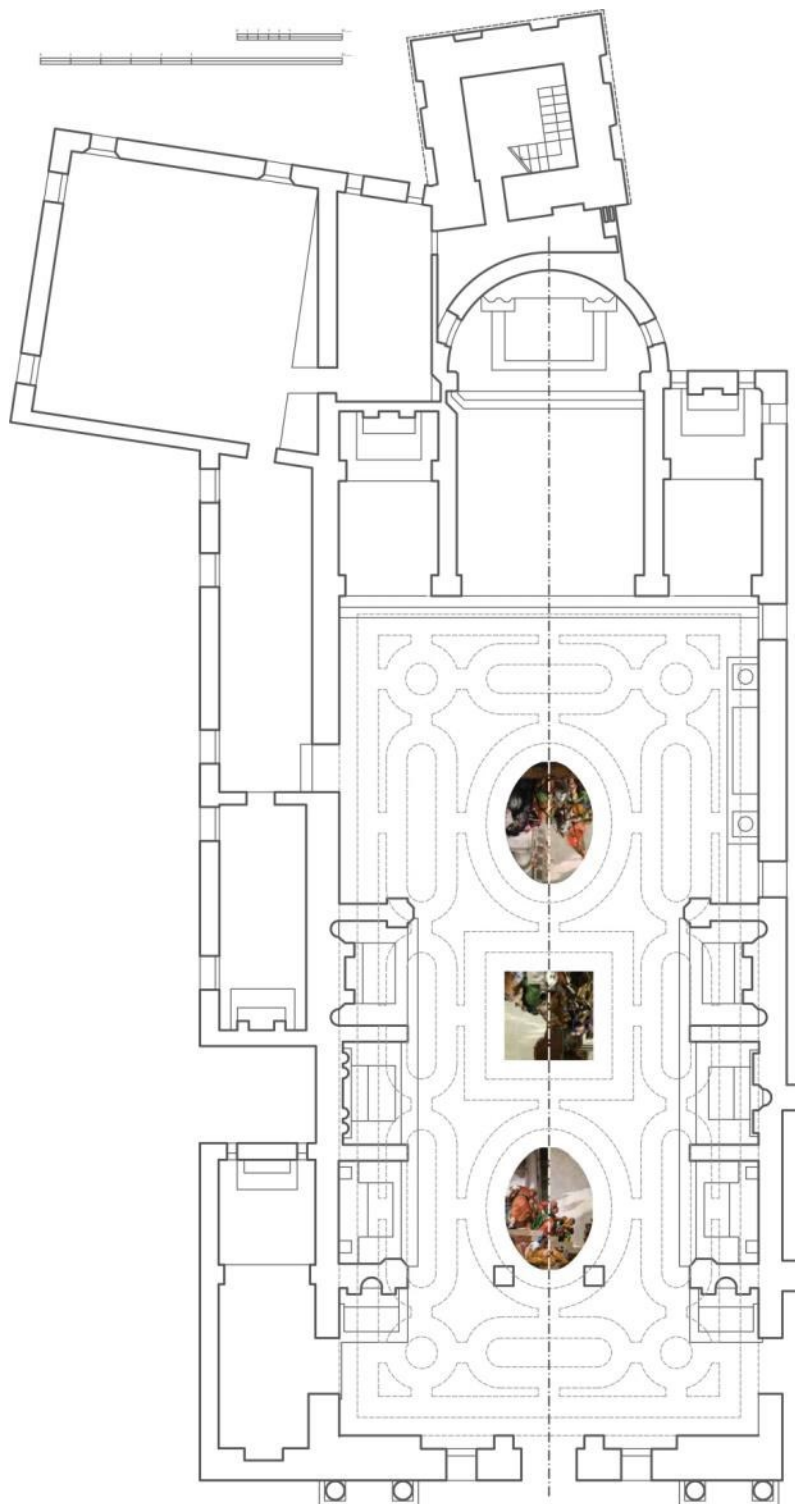


Fig. 2.61 – Proiezione del soffitto sulla planimetria della chiesa (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.62 – Asse verticale dell'*Incoronazione di Ester* (Elab. S. Masserano).

Esaminando l'orientamento assunto dagli spigoli degli elementi architettonici assimilabili ad angoli retti e appartenenti a piani paralleli rispetto al piano di calpestio della scena, si osserva che le loro direzioni non risultano in nessun caso reciprocamente ortogonali, pertanto, il sotto in su dell'*Incoronazione di Ester* non è riconducibile ad un dispositivo prospettico a quadro orizzontale. Infatti, le orizzontali non sono precisamente equidistanti,¹⁸ e i profili ad esse perpendicolari confluiscono chiaramente verso due distinti punti di fuga (fig. 2.63).

L'andamento degli spigoli equiparabili a delle ortogonali ai piani orizzontali è invece visibilmente convergente e la loro estensione confluisce verso un altro punto di concorso, che risulta allineato alla mediana verticale della tela. A questo punto concorrono le alzate e i margini verticali dei due inserti marmorei compresi nel fianco laterale della scalinata e del piedistallo, nonché i profili angolari della cimasa e i listelli che separano le scanalature della colonna (fig. 2.64).

Si segnala che la proiezione planimetrica del punto di fuga determinato dall'estensione degli spigoli verticali raggiunge l'ingresso della chiesa (fig. 2.65).

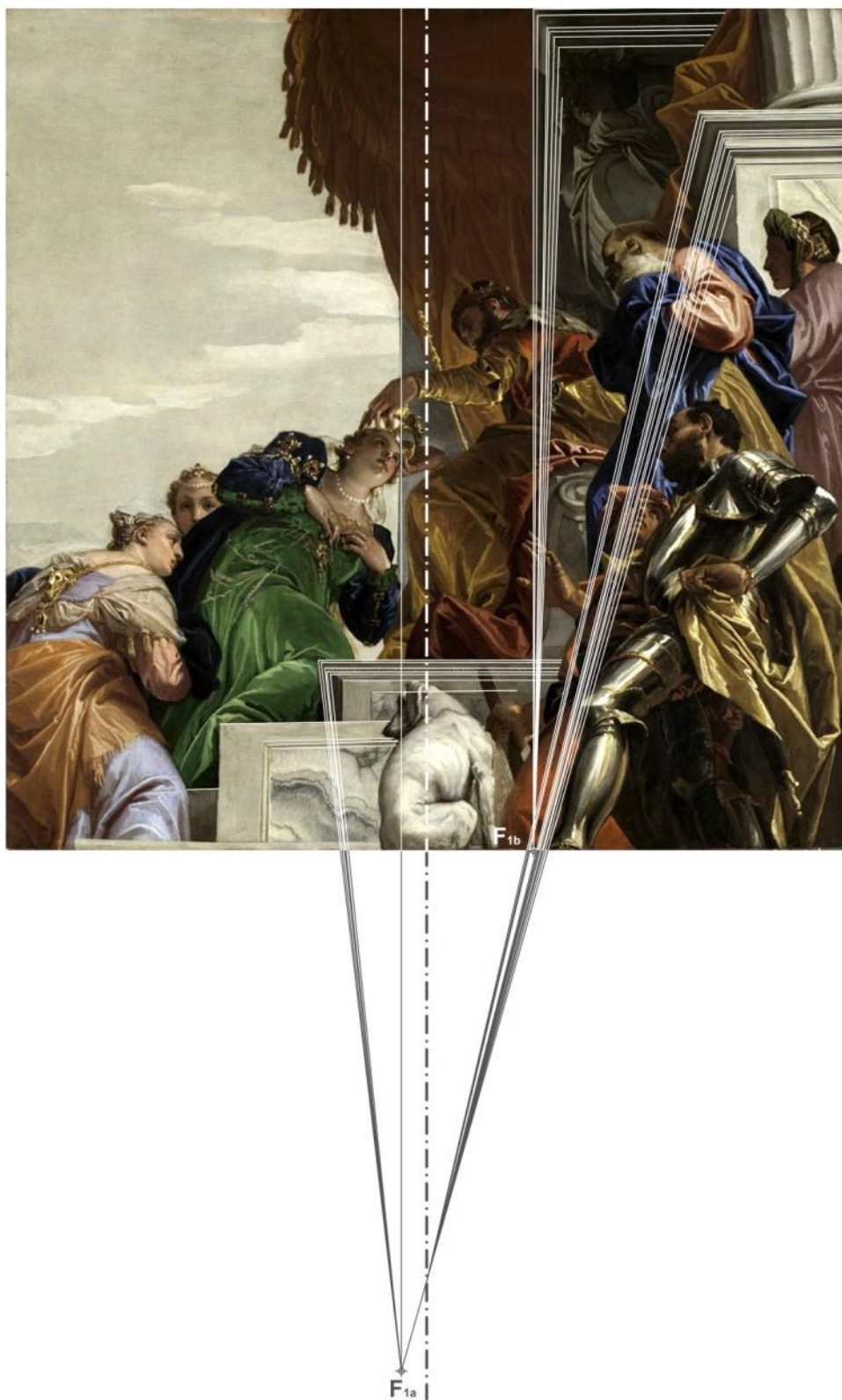


Fig. 2.63 – Punti di fuga dei profili architettonici paralleli al piano di calpestio della scena (Elab. S. Masserano).

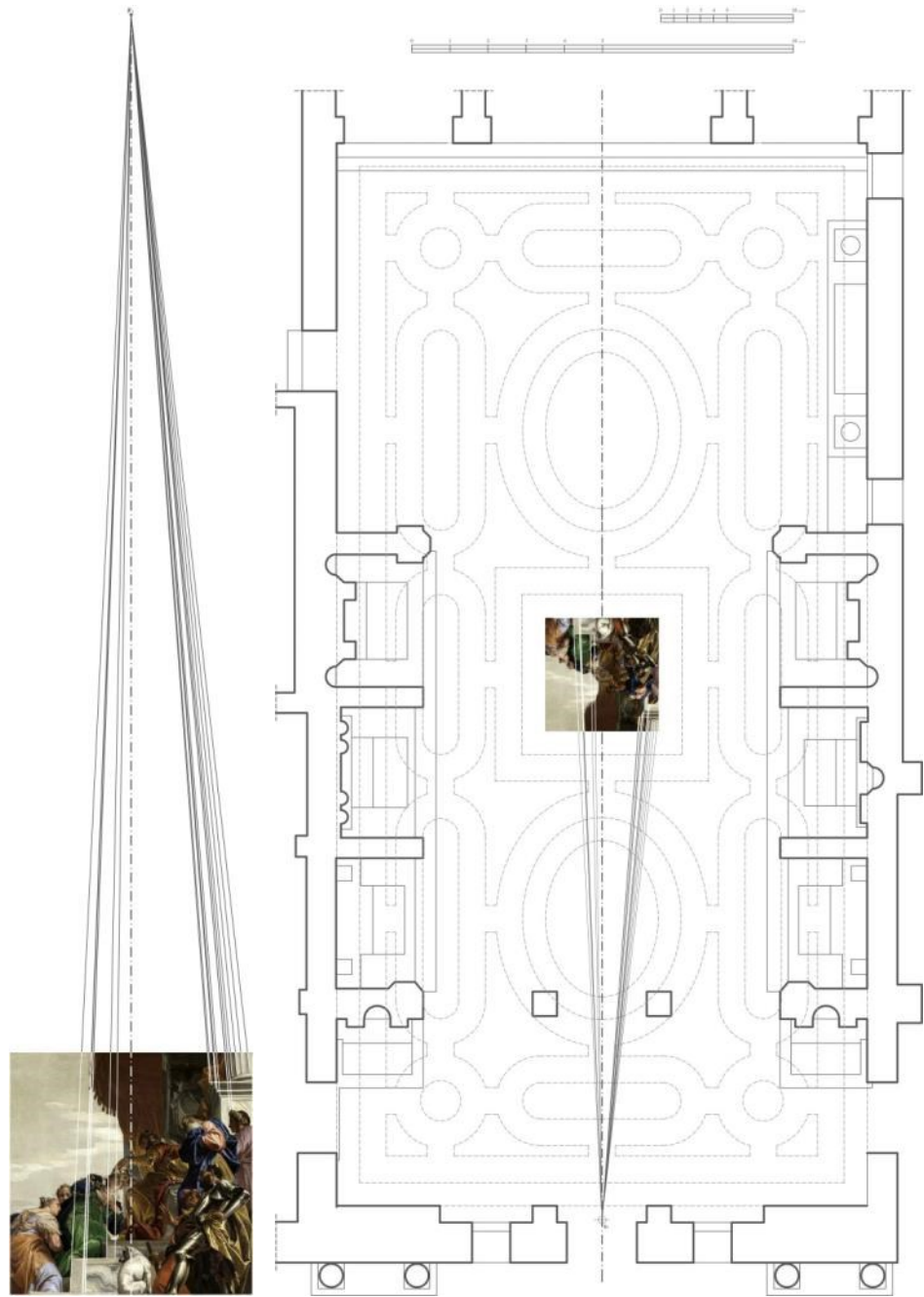


Fig. 2.64 – Punto di concorso connesso agli spigoli verticali dell'architettura dipinta (Elab. S. Masserano); fig. 2.65 – Contestualizzazione del punto di concorso connesso agli spigoli verticali dell'architettura dipinta (Elab. S. Masserano).

Nel *Trionfo di Mardocheo* la scenografia rappresenta, mediante una vista da sotto in su, un basamento dal quale si eleva sopra un peristilio di colonne salomoniche una trabeazione, la cui cornice è fregiata da una serie di mensole. La parte superiore dell'edificio è conclusa con una terrazza delimitata da un parapetto, mentre quella inferiore poggia su un ammattonato il cui peso viene retto da un arco.



Fig. 2.66. – Asse verticale del *Trionfo di Mardocheo* (Elab. S. Masserano).

La mediana verticale della tela non coincide esattamente con il corrimano della balaustra, ma traccia il limite entro il quale sporgono le teste dei personaggi che vi si affacciano (fig. 2.66).

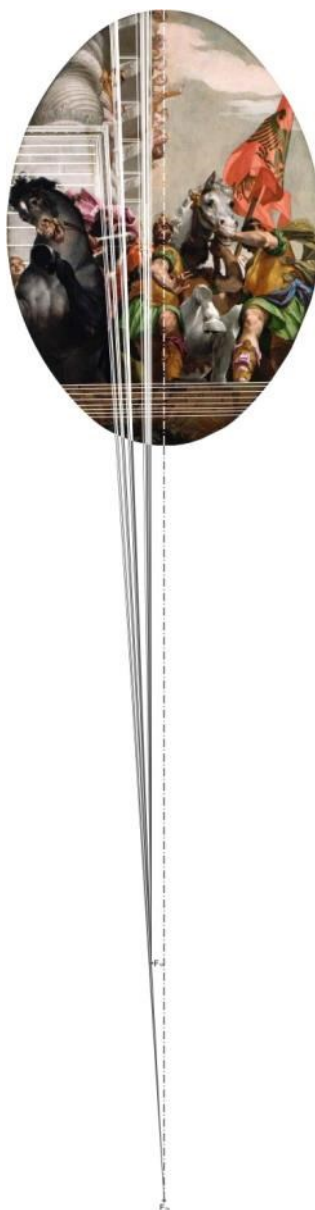


Fig. 2.67 – Punti di fuga dei profili architettonici paralleli al piano di calpestio della scena (Elab. S. Masserano).

L'estensione dei profili riconducibili a delle rette perpendicolari ai piani orizzontali confluisce verso un altro punto di concorso, che risulta appartenere all'asse maggiore della tela ellittica (fig. 2.68).

Nel *Trionfo di Mardocheo*, la proiezione planimetrica del punto di fuga determinato dall'estensione degli spigoli verticali, si colloca al centro dello spazio occupato dal barco (fig. 2.69).

Gli spigoli degli elementi architettonici assimilabili ad angoli retti e appartenenti a dei piani paralleli al piano di calpestio della scena, non assumono direzioni reciprocamente ortogonali. In particolare le orizzontali non risultano esattamente parallele e i profili ad esse perpendicolari confluiscono verso due distinti punti di fuga (fig. 2.67).

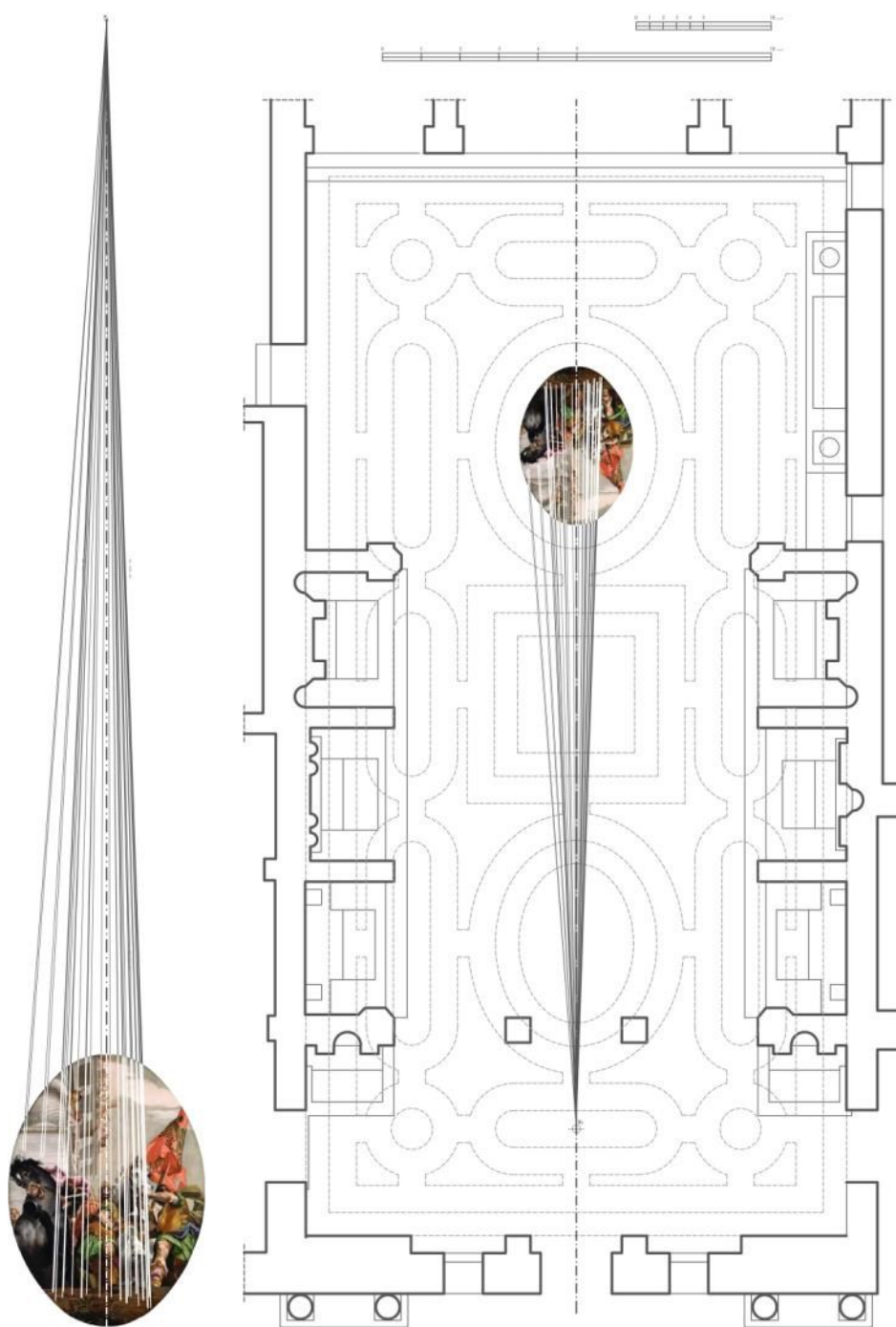


Fig. 2.68 – Punto di concorso connesso agli spigoli verticali dell'architettura dipinta (Elab. S. Masserano); fig. 2.69 – Contestualizzazione del punto di concorso connesso agli spigoli verticali dell'architettura dipinta (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.70 – Asse verticale del *Ripudio di Vasti* (Elab. S. Masserano).

Nel *Ripudio di Vasti*, Veronese rende omaggio a Sansovino inquadrando la storia nello scorcio altissimo di un'arcata ripresa dal portico della Marciana: l'architettura presenta infatti due semicolonne toscane con capitelli dall'echino ornato da ovoli, addossate ai pilastri murari e sormontate da una trabeazione nel cui intradosso si riconosce la stessa decorazione scolpita nella parte inferiore della cornice collocata nel primo livello della facciata della libreria veneziana.

Ad un'attenta osservazione del telerò si riconosce, nella fessurazione aperta da un chiodo infisso nel pilastro in primo piano, la firma con la quale il pittore siglava in modo figurativo l'opera ricordando le sue origini di "spezapreda".

La mediana verticale della tela coincide esattamente con il contorno apparente della cornice aggettante (fig. 2.70).

Gli spigoli degli elementi architettonici assimilabili a degli angoli retti e appartenenti a piani paralleli al piano di calpestio della scena, non assumono direzioni reciprocamente ortogonali: le orizzontali non sono precisamente

equidistanti e i profili ad esse perpendicolari confluiscono verso due distinti punti di fuga (fig. 2.71).

L'estensione dei profili riconducibili a delle rette perpendicolari ai piani orizzontali converge sull'asse maggiore della tela ellittica in corrispondenza di un ulteriore punto di concorso (fig. 2.72).



Fig. 2.71 – Punti di fuga dei profili architettonici paralleli al piano di calpestio della scena (Elab. S. Masserano).

In questo caso la proiezione planimetrica del punto di fuga determinato dall'estensione degli spigoli verticali, si colloca dinanzi al presbiterio (fig. 2.73). Sulla base di queste constatazioni è lecito affermare che nel progetto del Caliarì la questione spaziale fosse rilevante. Oltre al già citato asse narrativo, coincidente con lo sviluppo longitudinale della navata, la disposizione dei punti di fuga relativi alle altezze prospettiche dei tre dipinti appare chiaramente riferibile ai principali punti di stazione raggiunti da un fedele: l'ingresso della chiesa, la sosta al centro dello spazio sottostante il barco e la postazione davanti all'altare maggiore.

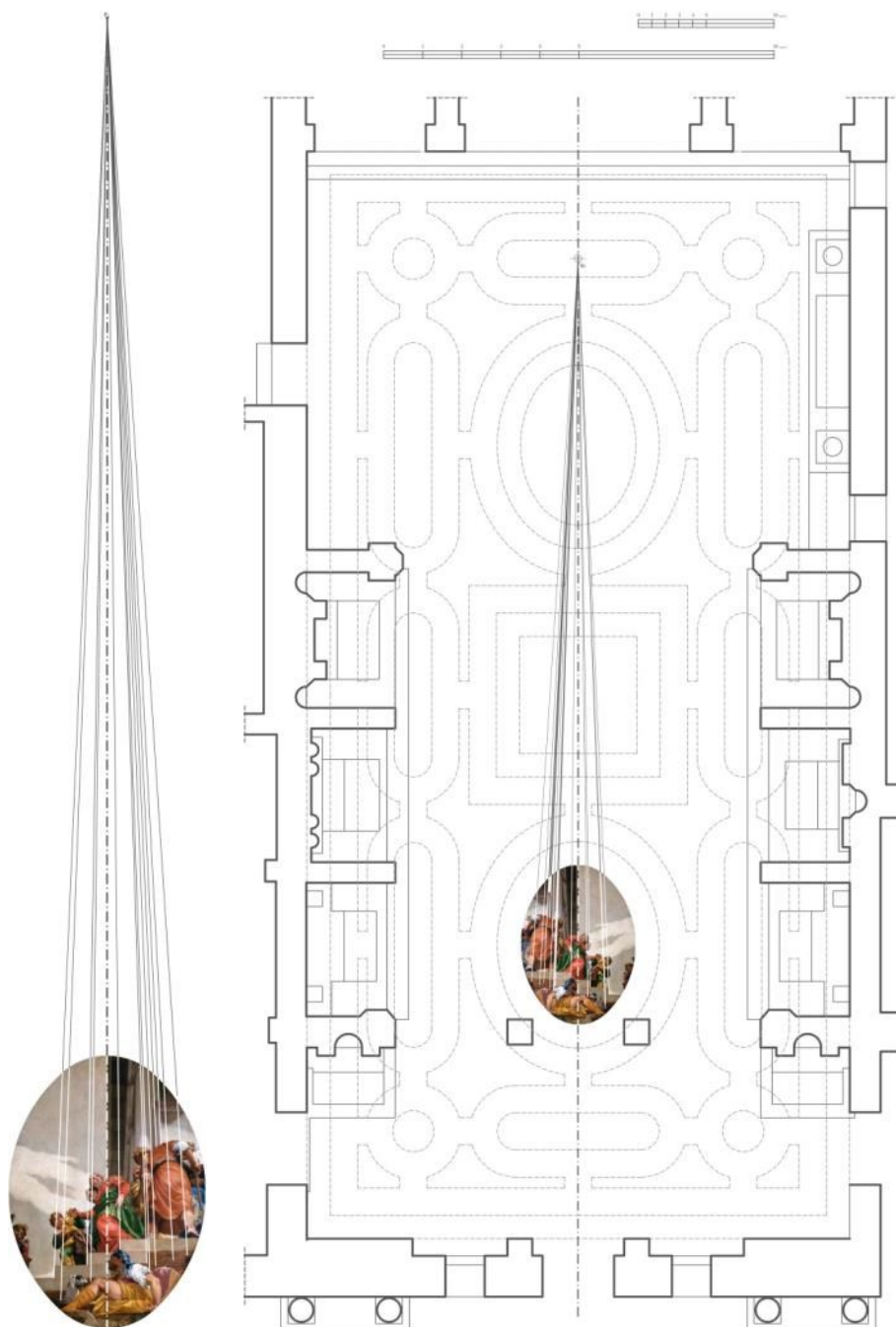


Fig. 2.72 - Punto di concorso connesso agli spigoli verticali dell'architettura dipinta (Elab. S. Masserano);
fig. 2.73 - Contestualizzazione del punto di concorso connesso agli spigoli verticali dell'architettura dipinta (Elab. S. Masserano).

2.2.2. Le tre grandi tele appartenute alla chiesa di Santa Maria dell'Umiltà di Venezia

La chiesa di S. Maria dell'Umiltà alle Zattere fu eretta dai Cavalieri Teutonici per essere annessa al loro monastero sorto lungo il rio della Salute di Venezia. Nel 1549 fu donata ai Gesuiti i quali, oltre al restauro, provvidero ad abbellire il tabernacolo ed arricchire il soffitto della chiesa con tre teleri commissionati a Paolo Caliari: l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei pastori* e l'*Assunzione della Vergine*.



Fig. 2.74 – Fotopiano del soffitto della cappella del Rosario compresa nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia.

Le tele per il soffitto dell'Umiltà furono realizzate nei primi mesi del 1564 e certamente prima del 1568, anno in cui tali opere vennero citate nella seconda edizione delle Vite di Giorgio Vasari.¹⁹

Il ciclo di dipinti narra i principali episodi della vita della Vergine. Furono eseguite con la parziale collaborazione del fratello Benedetto e rappresentate sotto vertiginosi scorci sia per attribuire alle scene un efficace dinamismo sia per impedire alle imponenti strutture architettoniche dipinte di risultare smisuratamente incombenti.

Questi importanti dipinti a soffitto sono in assoluto i primi commissionati dalla Compagnia del Gesù, ordine che nel secolo successivo ebbe un ruolo fondamentale nello sviluppo di nuove forme di espressione artistico-religiosa.

Nel 1606 i Gesuiti vennero allontanati dalla città e il loro complesso rimase abbandonato fino al 1615 quando vi entrarono le monache benedettine del convento di San Servolo. A causa dei decreti napoleonici del 1806 la chiesa e il convento furono soppressi e i teleri del Veronese, stimati all'epoca complessivamente la misera somma di 40 lire venete, entrarono a far parte del demanio statale.

Nel 1821 il convento venne demolito e pochi anni dopo, fu rasa al suolo anche la chiesa, per ampliare l'orto del Seminario Patriarcale.

Le tre grandi tele mariane di Paolo Caliari, confiscate nel 1838 dagli austriaci e restituite nel 1919, furono sistemate dal 1925, nella cappella del Rosario della basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, entro i lacunari del soffitto intagliati da Carlo Lorenzetti (fig. 2.74).



Fig. 2.75 – Paolo Caliari. *Annunciazione* (1564).



fig. 2.76 – Direzione delle linee orizzontali e verticali appartenenti ai piani paralleli al quadro (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.77 - Punto di concorso connesso agli spigoli verticali dell'architettura dipinta (Elab. S. Masserano).

L' *Annunciazione* (fig. 2.75) è un olio su tela di quasi 10 x 13 piedi (3,40 x 4,55 metri), in cui risulta particolarmente visibile l'utilizzo scenografico dell'architettura. Infatti, per inscenare l'evento Veronese costruisce, in un ardito scorcio da sotto in su, un poderoso colonnato privo di copertura. Una simile quinta rende tecnicamente possibile la discesa dal cielo dell'arcangelo, e il particolare taglio prospettico conferito alla scena dona ulteriore slancio al volo del messaggero divino.

Le colonne tortili binate dischiudono al centro un arco la cui bianca curvatura incornicia la figura della Madonna, evidenziandola.

Lo scenario è illuminato frontalmente e la sorgente proietta, nella parte inferiore del quadro, l'ombra autoportata del peristilio: in questo modo il pittore suggerisce in controcampo, la speculare estensione dell'elemento architettonico raffigurato.

Gli assi ellittici della tela non coincidono con quelli della composizione prospettica. L'estensione degli angoli supposti retti e appartenenti a superfici parallele al piano della rappresentazione, non tessono precisamente una trama di rette ortogonali le quali, in entrambe le direzioni, si discostano nell'ordine di qualche grado, da un andamento parallelo (fig. 2.76). L'espedito amplifica ulteriormente la dinamicità della scena, ma crea notevoli squilibri nella simmetria dell'inquadratura del fondale architettonico: per questa ragione Veronese inclina dolcemente a sinistra l'asse verticale della composizione.

Su tale asse colloca un solo punto di concorso al quale indirizza le altezze prospettiche del portico (fig. 2.77).



Fig. 2.78 – Paolo Caliari. *Adorazione dei pastori* (1564).

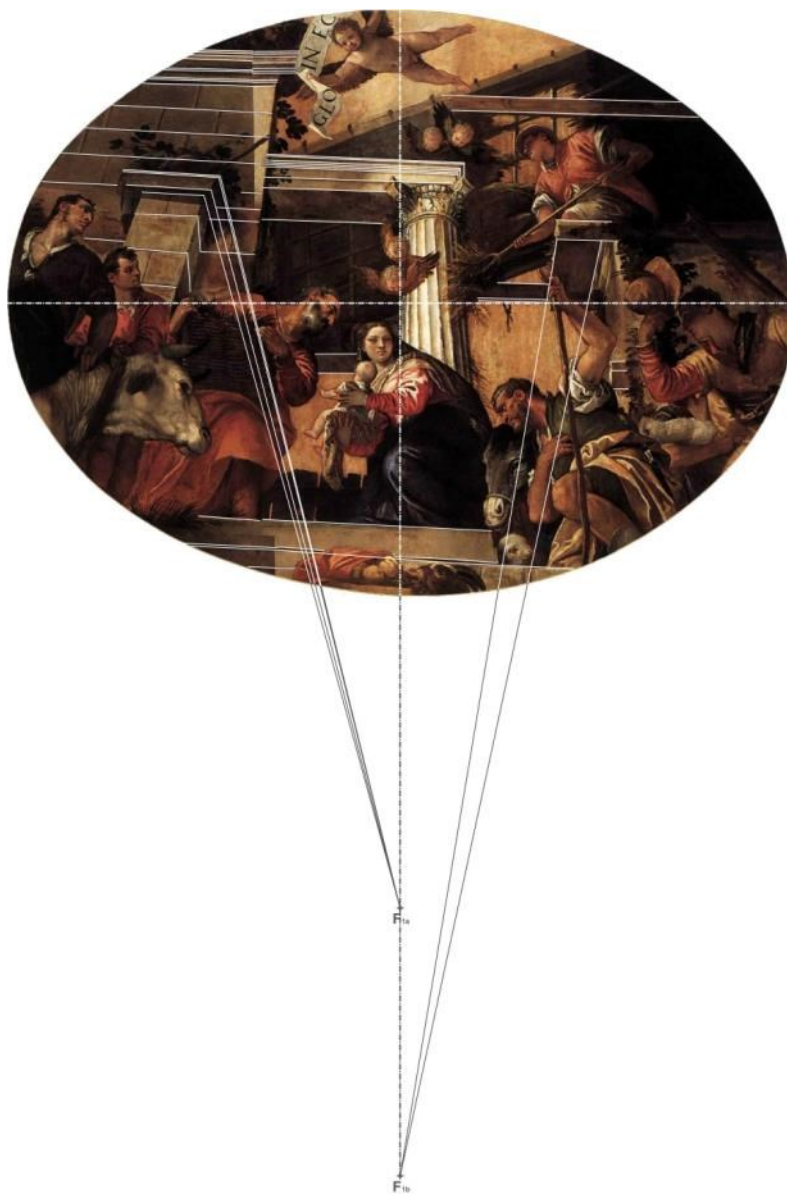


Fig. 2.79 – Direzione delle linee orizzontali e verticali appartenenti ai piani paralleli al quadro (Elab. S. Masserano).

Originariamente il telerio raffigurante l'*Adorazione dei pastori* (fig. 2.78) aveva un formato cruciforme ed era sistemato nello scomparto verso l'altare maggiore. Nel Seicento, le dimensioni e il campo pittorico di questo dipinto furono ridotte a quelle attuali (quasi 10 x 13 piedi, ovvero 3,40 x 4,55 metri).

Mediante un complesso ed avventuroso impiego dell'ardita vista da sotto in su Veronese movimentava la scena con accenni di luminismo prima di allora mai adottati.

Al centro dell'umile ambientazione eleva, accanto all'asse minore della tela ellittica e sopra un basamento gradinato, una colonna di ordine composito a

sostegno di un architrave che, insieme al contiguo parametro murario, supporta la copertura della capanna.

Il tracciato dei profili architettonici che si presumono retti e paralleli al piano della rappresentazione non presentano un andamento reciprocamente ortogonale e mentre la serie delle orizzontali approssima una costante equidistanza, le correlate verticali risultano visibilmente convergenti e dirette verso due distinti punti di fuga (fig. 2.79). Il prolungamento delle altezze prospettiche confluisce verso un unico punto di concorso, allineato come i precedenti punti limite, all'asse minore del telerò (fig. 2.80).



Fig. 2.80 – Convergenza delle altezze prospettiche (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.81– Paolo Caliari. *Assunzione della Vergine* (1564).



Fig. 2.82 – Direzione delle linee orizzontali e verticali appartenenti ai piani paralleli al quadro (Elab. S. Masserano).



Fig. 2.83 – Convergenza delle altezze prospettiche (Elab. S. Masserano).

L'*Assunzione della Vergine* (fig. 2.81) è un olio su tela di 26 x 13 piedi (9,10 x 4,55 metri) che risulta configurato in un impianto architettonico ambizioso, culminante in una visione memore della coeva versione tizianesca del tema.

Dall'alto di un podio impostato su basamento concluso da una cornice sorretta da mensole, il pittore eleva una scalinata al fine di geometrizzare il declivio necessario a rendere visibili, da un simile scorcio, i personaggi della scena. La gradinata introduce una terrazza curvilinea dalla cui balaustrata sporgono altri figuranti.

Il particolare taglio conferito alla scena sottolinea l'aspetto dinamico dell'episodio. Questa impegnativa costruzione prospettica, costituì l'indiscutibile punto di partenza per il grande telerio del *Trionfo di Venezia*, eseguito vent'anni più tardi per la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale.

Come riscontrato negli altri teleri realizzati per la chiesa di S. Maria dell'Umiltà, anche in quest'ampio dipinto l'andamento dei profili architettonici che si suppongono retti e paralleli al piano della rappresentazione non risulta reciprocamente ortogonale. In particolare se per la serie delle orizzontali si può ammettere che la leggera convergenza sia imputabile ad alcune imprecisioni durante le operazioni di trasferimento del disegno sulla tela, le correlate verticali confluiscono indiscutibilmente verso un unico punto di fuga (fig. 2.82). Il prolungamento delle altezze prospettiche invece specifica l'esistenza di un ulteriore punto di concorso, il quale, a differenza del precedente punto limite, risulta appartenere all'asse longitudinale della tela (fig. 2.83).

Note

¹ I teleri, sono grandi composizioni pittoriche su tela che, tra la fine del XV sec. e il XVI sec., costituirono la decorazione murale più diffusa a Venezia. Il termine deriva infatti, dalla parola veneta *telér*, che indicava le armature lignee necessarie a mantenere in tensione le tele di lino o quelle di canapa. Per gli artisti veneziani la preferenza per il lino era dettata dalle proprietà meccaniche di questa tela, le cui deboli alterazioni delle fibre, in relazione alle variazioni termigrometriche, ne facevano un buon supporto pittorico per i contesti lagunari.

I primi teleri in lino erano tessuti in maniera serrata e con filato sottile, per adattarsi ad una tecnica pittorica caratterizzata da una minuziosa stesura e da un leggero strato di colore che ammantava appena la finissima superficie della tela; tuttavia erano poco resistenti, e quindi inadatti a coprire superfici di ampie dimensioni. Dalla seconda metà del Cinquecento, con l'affermarsi del nuovo modo di dipingere, più libero nella pennellata e nei forti impasti dei colori, si diffusero le più robuste armature diagonali e a spina di pesce, il cui intreccio forte ed elastico rispondeva meglio alle straordinarie dimensioni di questi quadri.

In quel periodo si tessavano tele di larghezza modesta che se impiegate singolarmente potevano raggiungere misure teoricamente illimitate, solo nella direzione dell'ordito. Per questa ragione quando si dovevano realizzare vaste superfici era necessario riunire due o più strisce di tela cucendole lungo i bordi, in modo da ottenere un unico supporto della grandezza e forma desiderate. Di solito le cuciture venivano eseguite parallelamente in senso orizzontale e verticale, ma spesso si assemblavano anche strisce e ritagli di tela con un differente orientamento.

Per quanto concerneva le modalità di esecuzione, questi grandi supporti offrivano ai pittori notevoli vantaggi perchè venivano dipinti comodamente in bottega e senza dover lavorare rapidamente sulla preparazione. Inoltre fruendo della tecnica ad olio, prima di allora praticata solo su tavola, si potevano raggiungere inediti effetti di luminosità.

Generalmente, i teleri venivano disposti singolarmente o in progressione lungo le pareti oppure incassati nelle preziose cornici dei soffitti veneziani, per rappresentare vasti cicli storico-narrativi a soggetto religioso. Tali episodi venivano allestiti tra le quinte di una città al contempo immaginaria e reale, allusiva all'atmosfera veneziana negli edifici liberamente improntati ai motivi dell'architettura lagunare, e alla presenza di ritratti di personaggi contemporanei, inseriti per infondere maggiore concretezza alle scene raffigurate. Tutti questi elementi venivano rappresentati entro una rigorosa intelaiatura prospettica che scandiva e collegava, in una composizione unitaria e coerente, gli infiniti particolari che animavano il racconto.

L'ampiezza delle tele e la moltiplicazione dei dettagli descrittivi, richiedevano spesso tempi lunghi di esecuzione e l'intervento di botteghe ben organizzate il cui maestro oltre a elaborare la composizione e ad intervenire direttamente sulla stesura, dirigeva e coordinava il lavoro dei diversi aiutanti. Cfr. N. Torrioli, *Le tele per la pittura, i supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*, Milano, Mursia, 1990, vol. 2, pp. 73 sgg.

² Sebbene il monastero sia stato soppresso nel 1770, e in parte demolito 40 anni più tardi, nel saggio *“Per Paolo spezapreda”* Stefano Lodi e Ettore Napione hanno localizzato la posizione del refettorio veronese in una riproduzione delle mappe disegnate nel 1771, da Alvise Francesco Duodo, ed indicato la parete decorata dalla *Cena*. Cfr. P. Marini, B. Aikema, a cura di, *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, Electa, Milano 2014, p.90.

³ *“Andato poscia a Verona a riveder i parenti, dipinse ai Padri di San Nazaro in capo del loro refettorio un recinto di vaga architettura, e due colonne per ogni parte intrecciate di vitalbe, che sostengono maestoso frontispizio, e tra quelli pose piccaglie di festoni appesi a' teschi d' animali. Sopra ai cantonali dell'istoria finse due satire, nella difformità loro bellissime, e nel mezzo il pranzo di Simon Lebroso con la Maddalena in alto di ungere i piedi al Salvatore, in faccia a cui sta il medesimo Simone stupido dell' azione della donna generosa; oltre la mensa è lo infeltonito Giuda ripieno di livore, che accenna ai circostanti la perdita dell'unguento prezioso, che l'innamorata Peccatrice mostra di spargere sopra i piedi del Signore.”* C. Ridolfi, *Le meraviglie...*, cit., p. 18.

⁴ Cfr. P. Marini, B. Aikema, a cura di, *Paolo Veronese...*, cit., p. 124.

⁵ L'indicazione ivi riportata è *“Paolo. Veronese In”*.

⁶ *“Alli Signori miei Primi Col. li Sig. Giovanni Coli e Filippo Gherardi Pittore Lucchesi. Per dimostrazione dell'affetto, che porto, e del molto, che devo alle ss.rie Vostre, dedico loro da me intagliata in acqua forte la Pittura famosa di Paolo Veronese rappresentante Cristo in Casa del fariseo cui lava di lagrime i piedi Maddalena. Mi persuado, ch'essendo eglino pittori celebri gradiranno la memoria di un Pittore di immortal grido, la di cui opera si conserva in Genova frà le altre famose nella Galleria del palazzo dell'ill.mo et Eccell.mo sig. Duca di S. Pietro e con ciò mi riconosceranno per devotiss.o et oblig.mo servi.re Giacomo Barri”*. Trascrizione della didascalia riportata a margine inferiore dell'incisione di Giacomo Barri.

⁷ Si riporta di seguito la richiesta riportata nel contratto stipulato tra i rappresentanti della congregazione benedettina e Paolo Caliarì: *“di far uno nostro quadro nel Refettorio novo di largeza et alteza che le ritrova la fazada, facendola tutta piena, facendo la Istoria de la Cena del Miracolo fato da Cristo in Cana, Galilea, facendo quella quantità di figure che le potrà intrar acomodamente e che se richiede a tal inventione; metendo il detto messer Paulo la sua opera del pictor et ancor tutti le colori de qual sorte si sia et coser la tela e ogni altra cosa che le possa entrar a tutti soi spesi; et il monasterio metterà solum la tela semplicemente et farà far el telaio per ditto quadro, del resto poi inchiederà la tela a soi spese et altre manufature che le potrà entrar, et il detto messer Paulo sarà obligado a metter in ditta opera boni et optimi colori et non mancar in niuna cosa dove abia a intrar oltramarin finissimo e altre colori perfettissimi che siano aprobatì da ogni perito. Et per sua mercede l'abbiamo promesso per detta opera ducati tresento vintiquattro da lire 6 soldi 4 per ducato, dandoli detti denari alla zornada, secondo farà bisogno, et per capara le abbiamo dato ducati cinquanta prometendo il detto messer Paulo dar l'opera finita alla festa della Madona de Settembre 1563. Et sopra mercado le abbiamo promesso una*

botta de vino condotta in Venetia da essere data a sua requisition. Et il monastero le darà le spese di bocca per tempo che lavorarà a detta opera et averà quelle spese de boca che se manzarà in refectorio [...] Et il monasterio li darà li ponti fatti che possa lavorar acomodamente.” Cfr. D. Ton, *Presenze a San Giorgio. Paolo Veronese a San Giorgio in Lettera da San Giorgio*, Fondazione Cini, Anno IX, numero 17, settembre 2007 – febbraio 2008, pp. 21-22.

⁸ Cfr. D. Gioseffi, Voce *Prospettiva*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Ed. Istituto Per La Collaborazione Culturale Venezia-Roma, Firenze 1963, vol. XI.

⁹ Cfr. G. Moriani, *Le Cene di Paolo Veronese nella Venezia del Cinquecento*, Terraferma, Crocetta del Montello 2014, p.100.

¹⁰ Cfr. Documentario di Georges Combes, *Da Venezia a Versailles. Cena a casa di Simone del Veronese*, Dai Sat Art, 1997.

¹¹ Lira emessa dal doge Nicolò Tron nel 1472, il cui valore corrispondeva a 20 soldi.

¹² Dipinge il soffitto della sacrestia e della navata, le pitture parietali, i pennacchi dell'arco trionfale, le pitture sulle ante dell'organo, del presbiterio e della cupola (sostituite dopo la ricostruzione di quest'ultima).Cfr. E. Concina, *Le chiese di Venezia. L'arte e la storia*, Magnus Edizioni, Udine 1995, p.277.

¹³ Nativo di Verona e presumibilmente a conoscenza del lavoro del pittore. Cfr. B. Aikema, P. Marini, *Paolo Veronese. Itinerari nel Veneto*, Marsilio, Venezia 2014, p.68.

¹⁴ “*Notum sit come io fra Bernardo di Torlioni de Verona e prior del monast. de s. Sebastian sum convenuto da cordo cum ms Paulo da Verona pittor, ditto se obliga a dipingere li tri quadri principali ch'è di mezo al soffitto dla giesia d. s. Sebastian che va a figurar et oltra le octo marche che va da le bande et li quatro tundi et tutte le chiozole che li andara et fara di bisogno a tutte sue spese de colori de tutte le sorte, secundo li convenira et fini per ogni cosa a olio et noi li diamo la tella e telari et per pretio de ditta oppera li damo duc.n. cento et cinquanta a lire 6. soldi 4 per ducato v3 duc. 150. Et ne promette che seremo serviti satisfati et contenti et in fede de cio esse ms Paulo se sotto scrivera. Et io fra Bernardo sopra scritto ho scritto lo presente de mia man propria. Et io Paulo pito veronese miobigio ano manchar diquato il rdo do bernardo asopra schrito.*” Archivio di Stato di Venezia, San Sebastiano, busta 93, regesto dei documenti del processo n.7, c. 95.

¹⁵ Data in cui il pittore ricevette l'ultimo pagamento. D. Rosand, *Studi in Arte veneziana e Conservazione* 2008.

¹⁶ Gli interventi citati risalgono al 2008-2010 e sono stati condotti sotto la direzione di Giulio Manieri Elia.

¹⁷ Lo scorcio impedisce la vista della seconda cariatide che, per ragioni di simmetria, dovrebbe trovarsi sulla destra.

¹⁸ Il loro orientamento si discosta di appena un grado dal bordo inferiore del quadro assunto come riferimento orizzontale.

¹⁹ “*Fece poi Paulo solo nella Umiltà, in un ovato grande d'un palco, un'assunzione di Nostra Donna con altre figure, che fu una lieta, bella e ben intesa pittura*” G. Vasari, *Le vite...*, cit., p. 636.

PARTE III

DUE CASI STUDIO

Le scenografiche ambientazioni dei teleri veronesiani trasformano la profondità degli spazi che decorano attraverso un costruito prospettico le cui regole spesso vengono derogate per infondere una maggiore credibilità alle architetture rappresentate.

Nelle procedure connesse ai modi del fare pittorico si avvera quel passaggio tra teoria e pratica che evidenzia le conoscenze geometriche e gli espedienti impiegati del Caliari nell'esecuzione di queste famose pitture: come già constatato nella precedente disamina dei teleri a parete e a soffitto, in questi dipinti egli accosta ai principi prospettici degli accorgimenti pratici che gli permettono di risolvere i problemi contingenti l'uso delle vedute da sotto in su.

Per ciascuna tipologia di teleri verranno di seguito analizzate altrettante opere, le cui macchine prospettiche, progettate per contestualizzare episodi evangelici o allegorici, sviluppano e nobilitano gli ambienti che le accolgono rappresentando la finzione architettonica come estensione di questi spazi. Pertanto, la ricostruzione di tali strutture illusorie, modellate secondo le geometrie indicate dall'inversione dei loro protocolli esecutivi, verranno intese come parte integrante degli ambienti per i quali erano state immaginate.

Il primo dei due casi, il *Convito in casa di Levi*, rappresenta l'ultimo della famosa serie di teleri a parete realizzati dal pittore veronese per i refettori dei conventi veneti. La successiva *Ultima cena* del 1585, introduce infatti un registro compositivo e prospettico completamente diverso dai precedenti, adottato più per assecondare i precetti stabiliti dalla Controriforma che per seguire una libera espressione narrativa. Per quanto riguarda invece il *Convito in casa di Levi*, dipinto per il refettorio del monastero dei Servi di Maria alla Giudecca, la sua autografia viene notoriamente attribuita alla bottega *Heredes Pauli Caliari* in ragione della data di ultimazione dell'opera, avvenuta tra il 1590 e il 1591, ovvero tre anni dopo la morte di Paolo Caliari.

Di conseguenza, il *Convito* del convento dei Santi Giovanni e Paolo costituisce l'opera più matura nella sequenza di teleri conventuali, entro la cui trama dell'impalcato geometrico si possono cogliere le cognizioni prospettiche e gli espedienti adottati dal pittore per governare le sue scenografiche architetture dipinte per le pareti dei cenobi.

Per questo motivo, l'analisi di tale opera è stata approfondita dettagliatamente come primo caso studio.

L'*Apoteosi di Venezia* è l'ultimo nella serie di teleri a soffitto realizzati dal Veronese. Dipinto ormai negli ultimi anni di vita del pittore, la sua elaborata ambientazione si configura, come tutte le pitture appartenenti a questo particolare genere, attraverso un impaginato prospettico da sotto in su, che la presente ricerca intende indagare come secondo caso studio.

3.1. Le “prospettive” del *Convito in casa di Levi*

3.1.1. *Il convito in casa di Levi* per il refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia



Fig. 3.1 - Paolo Caliari. *Convito in casa di Levi*, (1573).

Il telero (fig. 3.1) fu commissionato nel 1571 quando, nel violento incendio che distrusse il refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo, andò perduta anche un' *Ultima Cena* di Tiziano¹ (datata 1557 ed eseguita in buona parte dagli aiutanti del Vecellio). Come riportato dal Ridolfi, Andrea de' Buoni (o Buono) frate-ospite del convento domenicano, sovvenzionò la ricostruzione degli ambienti danneggiati dal rogo e la realizzazione della nuova tela² destinata a sostituire un dipinto di Tiziano nella parete di fondo del nuovo refettorio. A fronte del modesto compenso offerto per un telero di circa 39 x 17 piedi, Veronese accettò e onorò l'incarico con il capolavoro destinato ad occupare l'intera parete della ricostruita mensa, come documenta il *Commiato del Doge da Pio VI*, un quadro di Francesco Guardi del 1782.

L'opera conclusa il 20 aprile 1573, datazione attestata dalle iscrizioni a cifre romane dipinte lungo i basamenti dei pilastri posti al termine delle due scalinate, fu esposta al pubblico in occasione della festa dell'ascensione.

Il 18 luglio dello stesso anno il Tribunale del Santo Uffizio convocò il Caliari,³ sospettato di eresia per aver rappresentato una Cena eucaristica atipica rispetto alla tradizionale iconografia ecclesiastica. Durante la seduta inquisitoria il pittore giustificò la scelta dei personaggi raffigurati al convivio – e le azioni da essi compiute – in nome della “libertà d'artista”.⁴ La sentenza emessa al termine del processo⁵ gli impose di emendare a sue spese il dipinto dalle “indecenze”. Per non modificare l'assetto dell'opera, l' *Ultima cena* del Veronese divenne, in accordo con i committenti, la trasposizione su tela di un passo della Bibbia privo di una precisa connotazione iconografica, il *Convito in casa di Levi*, come dichiarano le iscrizioni FECIT D[OMINO] CO[N]VI[VIUM] MAGNU[M] LEVI – LUCAE CAP[ITULUM] V,⁶ dipinte alle sommità dei pilastri delle scalinate.

Da quanto riferisce Antonio Zanetti, durante l'incendio divampato nel magazzino sottostante il refettorio il 18 marzo del 1697,⁷ il telero fu rapidamente tagliato in tre parti da alcuni religiosi, per essere trasportato altrove in rotoli.⁸

La dislocazione danneggiò l'opera rendendo necessaria una riparazione. L'aggiustatura viene affidata nel 1698 a Giovanni Battista Rossi,⁹ il quale oltre ad apportare rimedio alle screpolature di colore emerse a seguito dell'arrotolamento delle tele, si preoccupò anche di rifoderarle e di tenderle su tre distinti telai.

Quest'ultimo intervento avvenne a discapito delle porzioni pittoriche localizzabili alle estremità di ogni singolo comparto, che furono ripiegate per assicurare ciascuna tela al proprio supporto. Pertanto, ad operazione conclusa, l'estensione della superficie complessiva del telero risultò ridotta rispetto alle sue dimensioni originali.

Con il trascorrere degli anni l'incuria danneggiò gravemente lo stato di conservazione dell'opera, che fu per questo inserita nell'inventario redatto dallo Zanetti per catalogare le opere pregiate appartenenti a congregazioni religiose, prossime alla totale perdita. Anche il Mengardi, quando prese il posto dello Zanetti, segnalò agli Inquisitori lo stato di deterioramento in cui versava il dipinto.¹⁰

Alla resa della Repubblica di Venezia, i commissari francesi decisero di prendere questa tela invece del *Paradiso* di Jacopo Tintoretto (all'epoca appena restaurato) a cagione delle sue precarie condizioni.¹¹ Durante la sosta francese l'opera subì una verniciatura.

Nel 1815 il dipinto venne restituito a Venezia e riconsegnato alle Gallerie dell'Accademia. Nel 1827 il *Convito* fu restaurato da Sebastiano Santi e l'anno seguente collocato sul lato lungo del II grande salone (oggi Sala X). L'umidità e la scarsa ventilazione dell'ambiente provocarono la comparsa di muffe su tutte le opere esposte. Per risolvere il problema si aprirono alcune finestre sul lato lungo della sala e, dovendo per questo spostare il dipinto, si decise di sistemarlo sulla parete attigua anche per assicurarne una adeguata visione. Nel 1834 il telero venne sistemato sul lato corto della sala, collocazione che richiese un ripiegamento della sua superficie laterale pari a tre once per raggiungere una dimensione compatibile allo sviluppo della parete (fig. 3.2).



Fig. 3.2 – 1834. Sistemazione del *Convito* nella II sala delle Gallerie dell'Accademia, prima della posa in opera del cornicione.

Il 3 dicembre dello stesso anno fu collocato sul lato superiore il cornicione ligneo, a completamento dell'opera e a sostituzione della perduta striscia decorativa.

Durante la prima guerra mondiale, tra il 1915 e il 1918, il quadro venne portato nel convento dei Santi Salvi di Firenze, per poi essere ricollocato a Venezia nel 1919.

Nel 1940 fu trasferito nell'ex convento degli Olivetani a Carceri, per poi cambiare sede e passare alla Rocca di Sassocorvaro.

Dal 1943 al 1947 venne accolto in Vaticano, indi fu ricondotto a Venezia e ricollocato alle Gallerie, dopo una ulteriore "ricucitura" e la rimozione di vernici ossidate realizzate da A. Lazzarin.

Tra il gennaio del 1979 e l'aprile del 1983 l'opera venne sottoposta ad un importante restauro per riportarla ai valori cromatici e alle proporzioni originali attraverso gli interventi di foderatura compiuti da Serafino e Ferruccio Volpin, mentre le operazioni di pulitura e integrazione pittorica furono eseguite da Giuseppina Fazio, Alfeo Michieletto, Gloria Tranquilli, e Antonia Santori Merzagora.

Il *Convito in casa di Levi* mette in scena uno dei temi preferiti dal Veronese e dai suoi contemporanei: il racconto di un antico banchetto, ritratto secondo la logica del suo tempo. Infatti, la scenografica ambientazione e le vesti dei personaggi invitati alla cena del fariseo, allontanano la narrazione dal soggetto evangelico per celebrare la festosa rappresentazione di una società veneziana mondana e raffinata.

Come rilevato da David Rosand,¹² lo scenario architettonico del *Convito* viene organizzato secondo tre ambiti, sviluppati con la caratteristica sequenza di un allestimento teatrale: il proscenio, il boccascena e il fondale.

Nel proscenio le balaustrate di due scale simmetriche raggiungono, a cielo aperto, la piattaforma centrale lastricata dalla geometrica trama di mattonelle ottagonali bianche e ocra e listelle scure.

Il boccascena accoglie le tre arcate di una loggia monumentale ai cui pilastri si addossano delle semicolonne foggiate secondo l'ordine gigante corinzio. Nei pennacchi del portico delle vittorie bronzee assecondano le curvature degli archi. Il fornice centrale è più ampio di quelli laterali, e l'imposta delle tre volte è costituita da una trabeazione sorretta da colonne corinzie, più piccole e sprovviste di base, che si discostano dai pilastri per formare una sorta di serliana.

Dalle arcate minori del porticato, due sequenze di palazzi descrivono un panorama urbano immaginario, composto da monumentali prospetti sagomati come fronti di templi ionici, loggiati rinascimentali e fabbricati dalla struttura composita, mentre dalla volta centrale, aperta sul proscenio e sul retrostante scorcio di cielo scuro, si staglia il candore di un campanile e dell'edificio che lo affianca.

In questa scenografica ambientazione viene istruito, secondo le regole del cerimoniale rinascimentale, l'elegante banchetto. L'importanza dell'evento viene manifestata dalla presenza di numerosi servitori certamente in soprannumero rispetto alla quantità di commensali.

Sotto l'arcata sinistra alcuni servi con il capo avvolto da turbanti, si arrampicano su una piattiera posta sotto un alto baldacchino frangiato per afferrare le preziose suppellettili indicate da un addetto al servizio. Accanto alla colonna e in prossimità dell'attiguo parapetto, un uomo versa del vino da un fiasco a un

piccolo paggio, mentre altri due servitori affiancati da un valletto assistono gli invitati intenti a scorgere ciò che sta succedendo al centro della tavola. Dalla cucina due inservienti recanti un vassoio di carni salgono la scala e raggiungono un bambino intento a portare una sola portata. Un personaggio in livrea gialla scende la stessa rampa per allontanarsi dal banchetto; sembra esitare poiché sporge oltre il parapetto per guardare indietro. Stringe nella mano destra un fazzoletto che ha usato per mondare il colletto macchiato di sangue, dopo un episodio di improvvisa epistassi.

Dalla sommità della rampa destra un paggio esibisce delle stoviglie mentre più in basso sostano due piantoni che, stringendo le loro alabarde, sorseggiano del vino. Al di là del parapetto un vecchio servo tenendosi su una colonna si protende per tendere ad una mendicante del pane. Sotto l'adiacente arcata, la servitù versa del vino e porge del cibo, mentre ai margini un falconiere si rivolge ad un domestico che si sofferma per ascoltarlo.

Ai limiti della piattaforma, accanto ai pilastri che segnano l'imbocca delle scale, un nano-buffone ha sistemato una seggiola per nascondere meglio un fiasco di vino. Con la mano sinistra regge un pappagallo spaventato dal movimento repentino di un giovane valletto.

Dietro di loro, in piedi, il maestro di cerimonia con ampi gesti della mano incita e sollecita il servizio. Dal lato opposto un corpulento trinciante e un uomo imberrettato si arrestano vicino al pilastro del parapetto della scala.

Nel fulcro dell'opera sotto l'arcata centrale, trovano posto il Cristo (riconoscibile anche dai colori della tradizione iconografica) e i due apostoli Pietro e Giovanni. Il Cristo poggia le mani sulla tavola e fissa Giovanni, mentre Pietro alla sua destra serve un coscio di agnello. Alle loro spalle un giovane offre delle vivande, un altro posa un piatto sulla tavola ed un terzo, il coppiere, volgendo il volto all'indietro porge un bicchiere cristallino.

Al banchetto sono presenti quindici commensali, tredici disposti alle spalle del fondale, e due posti al di là della tavola, dirimpetto all'ospite d'onore. Uno di questi è vestito con un prezioso abito in tessuto rosso che fuoriuscendo dallo schienale della sedia si allarga a terra; il risvolto delle sue ampie maniche presenta un inserto di pelliccia mentre sulla beretta, è posta una decorazione ovale. Essendo l'unico personaggio dal nobile lignaggio, si tratta di colui che ha organizzato il banchetto, ovvero Levi il fariseo. Sdegnato, non conversa con gli invitati, ma fissa il vicino importunato da un giovane che indica un cane al centro della piattaforma. L'uomo accanto al padrone di casa non porta abiti ricercati e poiché volge il capo dalla parte opposta rispetto al Cristo, si presume raffiguri il Giuda traditore.

La tavola è coperta da un tappeto a motivi floreali sopra il quale si adagia la tovaglia di lino bordata ad intaglio che reca ancora impressi i segni della piegatura. Apparecchiano la mensa pregiate stoviglie cinquecentesche e vasellame di fattura raffinata.

Complessivamente, la composizione ha un'impostazione simmetrica rispetto a un immaginario asse verticale che attraversa centralmente il fornice maggiore dello scenario architettonico. L'immagine del Cristo è collocata in corrispondenza di quest'asse e si configura come punto focale dell'intera scena.

Le figure sono rappresentate secondo un'impostazione prospettica dal basso, caratteristica riscontrabile in molte opere del Veronese.



Fig. 3.3 - Il dipinto dopo la foderatura unica e senza l'integrazione pittorica delle lacune verticali.



Fig. 3.4 – Jan Stenredam, *Il Convito in casa di Levi* di Paolo Veronese.



Fig. 3.5 – Anonimo veneziano del XVIII secolo (Sebastiano Ricci?), *Copia del Convito in casa di Levi*, Ashmolean Museum di Oxford.

Fino al 1979 il quadro aveva una dimensione di 12,80 x 5,55 metri, ed era limitato superiormente da una cornice lignea aggiunta nel 1834. Risultava diviso in tre parti e costituito da 37 teli di lino a trama fitta e regolare.

Sotto uno strato di vernice ossidata, numerose e arbitrarie aggiunte occupavano la superficie dell'opera che presentava anche evidenti stuccature in corrispondenza dei raccordi verticali creati dalla giustapposizione dei distinti supporti sui quali erano state tese le tre tele. Tale disposizione aveva cancellato le parti rappresentate lungo i limiti di ogni singolo comparto, che furono infatti piegate sotto il bordo dei telai e lungo le giunture alterando sia le proporzioni che gli allineamenti di certe sezioni pittoriche.

I lavori di restauro, eseguiti agli inizi degli anni Ottanta, restituirono l'opera nella sua integrità formale. Come riferito nella relazione tecnica redatta a conclusione degli interventi, fu ripristinata l'originale distanza tra i limiti di connessione dei pannelli, individuando tale intervallo nella "corrispondenza di misure modulari tratte da alcuni particolari architettonici, come ad esempio le specchiature dei pilastri e le proporzioni dei capitelli".¹³

Reinserendo nel dipinto le superfici mancanti (4,5 e 6 cm. rispettivamente a destra e a sinistra delle due colonne centrali) e i bordi ripiegati delle tele, fu addotto un aumento di 30 cm nella larghezza totale del quadro (fig. 3.3). Si raggiunsero così le attuali dimensioni dell'opera, 13,10 x 5,55 metri: tali misure approssimano quelle originali, restituite da un'incisione di Jan Stenredam raffigurante proprio il Convito del Veronese (fig. 3.4). La riproduzione in questione è certamente precedente al 1607, anno in cui viene documentata la morte dell'incisore, e quindi anche al rogo del 1697 e alle successive recisioni.

Comparando le due rappresentazioni si nota che la copia non solo presenta una maggiore estensione ai margini, ma è anche delimitata superiormente da una fascia orizzontale che si presume non essere stata cucita alle altre tele ma semplicemente affiancata al dipinto in opera. Tale aggiunta andò perduta, ma era ancora presente nel Settecento, come attesta la riproduzione del Convito attribuita a Sebastiano Ricci e conservata presso l'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 3.5).

3.1.2. Il bozzetto preparatorio e il suo trasferimento sul telerio

Del *Convito in casa di Levi*, non si sono conservati disegni preparatori, ma considerando il modo di operare del Caliarì e le dimensioni del dipinto, è lecito supporre che la stesura dell'opera sia stata preceduta da una considerevole sequenza di schizzi e disegni preparatori atti a definire l'assetto del modelletto.

L'esistenza di questo bozzetto viene confermata da Pietro Caliarì (1841-1920),¹⁴ che nell'inventariare il Gabinetto di quadri del prozio Giovanni Albarelli, riporta quanto segue:

*"[...] Il modello del Convito del Fariseo in san Giovanni e Paolo a Venezia. La grandezza e varietà dell'invenzione, la ricchezza e bizzarria dei vestiti, e la magnificenza delle architetture mostrano a pieno il sempre vago e sublime carattere di quel maestro. Alto piedi 3, once 4, largo piedi 6, once 8. [...]"*¹⁵

L'annotazione delle misure in piedi e once veneziane registrata nell'elenco del 1888 permette di quantificare le dimensioni della bozza di studio, la cui larghezza corrispondeva al doppio dell'altezza. Attribuendo al dipinto le stesse proporzioni

dovremmo avere per i 13,10 metri di larghezza un'altezza pari a 6,55 metri, misura che supera di un metro l'estensione reale dell'opera e che molto probabilmente comprendeva la fascia decorativa andata perduta (fig. 3.6).

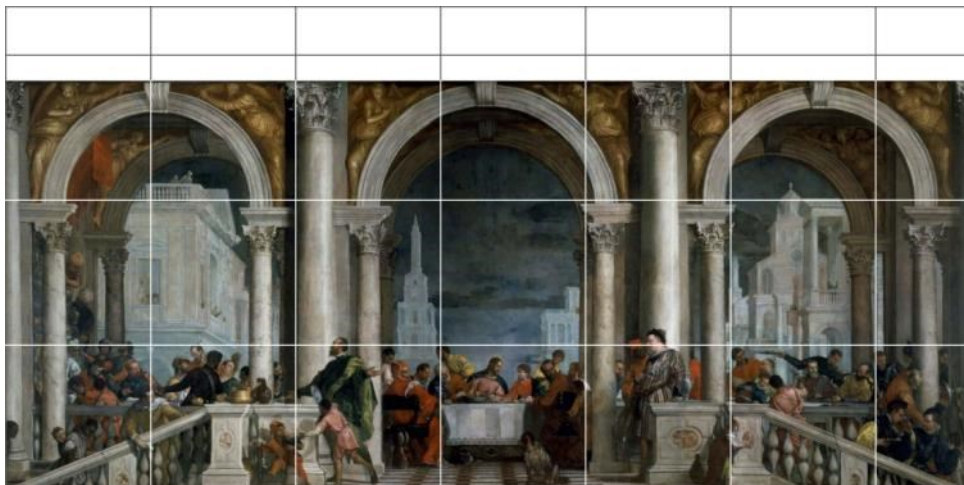


Fig. 3.6 – Riduzione della lunghezza del *Convito* alla corrispondente estensione del modelletto. La griglia sovrapposta all'immagine del dipinto graficizzando le misure registrate da Pietro Caliari (3 piedi e 4 onces x 6 piedi e 8 onces) evidenzia il settore occupato dalla perduta fascia decorativa (Elab. S. Masserano).

Sulla tela di lino del telero venne steso un fondo a base di gesso e colla animale, sul quale fu tracciato un reticolo. Il trasferimento del bozzetto sulla tela avvenne attraverso l'impiego di questa quadrettatura (fig. 3.7), ipotesi avvalorata dalle tracce di rete eseguite a pennello sul retro del supporto ed emerse durante le operazioni di rimozione della vecchia rifoderatura (fig. 3.8). Le maglie di tale reticolo erano dimensionate secondo l'unità di misura di allora: il piede veneziano.



Fig. 3.7 – Sovrapposizione della quadrettatura al dipinto (Elab. S. Masserano).

Quindi, utilizzando come riferimento la quadrettatura fu riportato il disegno preparatorio sul telero mediante un carboncino (fig. 3.9) e la punta di un pennello intrisa di ocre scuro.

Le analisi ai raggi X e all'I.R. eseguite in occasione dell'ultimo restauro¹⁶ hanno indicato la presenza di alcuni pentimenti nel lavoro di riporto del fondale

architettonico (fig. 3.10). Poiché detti ravvedimenti derivano dalla semplice traslazione di limitate porzioni dello scenario è possibile ammettere l'uso di cartoni nella realizzazione del disegno preparatorio e nelle successive sue variazioni avvenute in corso d'opera.



Fig. 3.8 – Retro della tela originale, dettaglio ravvicinato della rete ad unico binario; fig. 3.9 – Simulazione del trasporto del disegno attraverso il sistema della quadrettatura (immagine tratta dal video di Federico Zeri (a cura di), *Veronese...*, cit.).



Fig. 3.10 - Infrarosso della zona superiore sinistra del dipinto. Il riquadro evidenzia il pentimento architettonico.

Inoltre, viste le dimensioni del telerò, il pittore deve essersi avvalso dell'opera di più collaboratori.¹⁷ L'ipotesi viene sostenuta anche da Maria Elena Massimi che attribuisce all'opera degli aiutanti l'esecuzione di alcuni difetti grossolani, come la presenza di alcune modanature spaiate e invertite da una cimasa all'altra.¹⁸

3.1.3. L'analisi del dispositivo prospettico

Per identificare il dispositivo prospettico del *Convito in casa di Levi* è stata avviata l'analisi del suo costruito.



Fig. 3.11 – Campi pittorici originali (Elab. S. Masserano).

Individuati i campi pittorici originali (fig. 3.11), si è provveduto ad esaminare, su ciascun comparto, la confluenza delle proiettanti assimilabili a rette ortogonali al quadro. La ricerca è stata intrapresa a partire dal settore centrale che, accogliendo il fulcro scenico, presumibilmente doveva includere anche il punto principale del sistema prospettico.



Fig. 3.12 – Convergenza degli elementi architettonici riferiti al primo punto di concorso e rappresentati nel comparto pittorico centrale (Elab. S. Masserano); fig. 3.13 – Confluenza al secondo punto di concorso del profilo laterale della cimasa appartenente ai pilastri collocati al termine delle scale e rappresentati nel comparto pittorico centrale (Elab. S. Masserano).

In questa sezione, il prolungamento delle immagini delle rette supposte perpendicolari al piano di rappresentazione determina sull'asse di simmetria della composizione, più di una convergenza.¹⁹

Alla prima fanno riferimento gli elementi che, supposti perpendicolari al piano di rappresentazione, sono dipinti nel proscenio pittorico, ovvero l'orditura normale

della pavimentazione e gli spigoli laterali alla base degli elementi disposti al termine di ciascuna balaustrata. Presentano lo stesso punto di concorso anche le profondità dei basamenti appartenenti alle colonne incluse nella serliana (fig. 3.12).



Fig. 3.14 – Convergenza al terzo punto di concorso dei prolungamenti laterali delle trabeazioni sotto l’imposta dell’arco centrale e rappresentati nel comparto pittorico centrale (Elab. S. Masserano); fig. 3.15– Punti di fuga connessi alle architetture rappresentate sullo sfondo del comparto pittorico centrale (Elab. S. Masserano).



Fig. 3.16 – Convergenza degli elementi architettonici rappresentati nel comparto pittorico centrale e in quello di sinistra, al primo punto di concorso (Elab. S. Masserano).

L’estensione dei profili laterali delle cimase appartenenti ai due pilastri collocati all’estremità dei parapetti balaustrati confluisce in un altro punto di fuga, disposto ancora sull’asse di simmetria della composizione, ma ad una quota inferiore del precedente (fig. 3.13).

Nelle trabeazioni disposte sotto il livello di imposta dell’arco centrale, un ulteriore punto di concorso governa l’andamento della relative profondità. Tale

punto limite si colloca sull'asse di simmetria del loggiato ma ad una quota ancora più bassa del secondo punto di concorso (fig. 3.14).

Gli edifici rappresentati sullo sfondo sono invece connessi a due ulteriori punti di fuga: il primo da una posizione più prossima al primo punto di concorso regola fino ad una certa quota i prospetti laterali delle due fabbriche, mentre l'altro da una postazione più elevata ordina la parte terminale della torre di sinistra (fig. 3.15).



Fig. 3.17. – Confluenza al secondo punto di concorso delle cimase appartenenti ai pilastrini presenti nel comparto pittorico centrale e in quello di sinistra (Elab. S. Masserano).

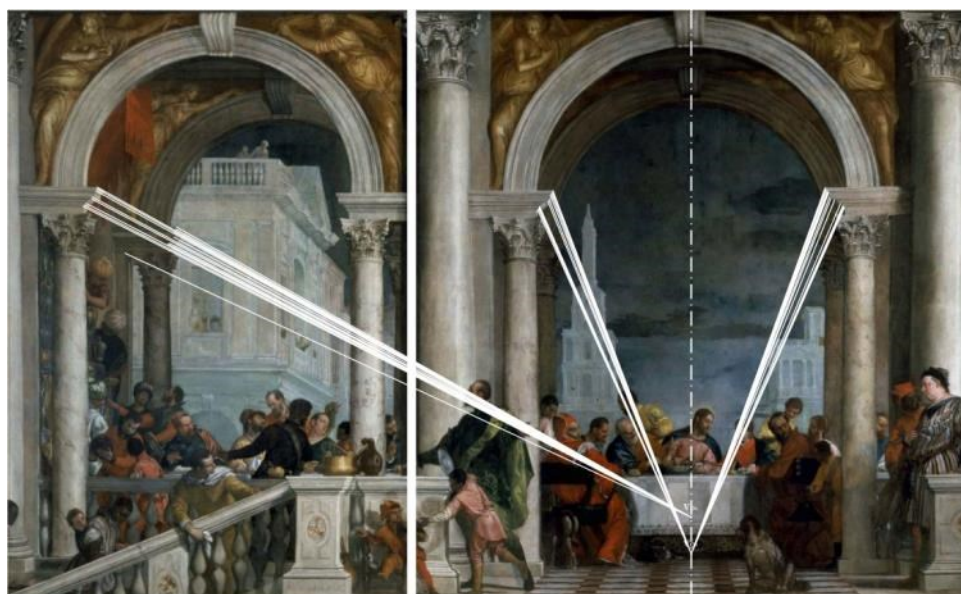


Fig. 3.18 – Punti di concorso relativi alle trabeazioni sotto le arcate presenti nel comparto pittorico centrale e in quello di sinistra (Elab. S. Masserano).

Si è eseguita poi, l'analisi delle convergenze nella sezione sinistra del dipinto. A margine di questo settore, lo scorcio alla base della colonna di ordine gigante è presieduto dal primo punto principale. La costruzione geometrica del secondo pilastro posto a fine rampa, appare chiaramente divisa in due parti: infatti, mentre l'estensione delle immagini degli spigoli laterali compresi nella porzione inferiore si intersecano in corrispondenza del primo punto di concorso (fig. 3.16), la correlata parte superiore raggiunge un altro punto di fuga, disposto sull'asse di simmetria e coincidente con il secondo punto di concorso (fig. 3.17).

In questo comparto, l'arcata presenta una luce minore della centrale, ed è realizzata con l'ausilio di un nuovo punto di fuga disposto sull'asse centrale (fig. 3.18).



Fig. 3.19 – Convergenza ai relativi punti di concorso degli edifici prossimi alla loggia presenti nel comparto pittorico di sinistra (Elab. S. Masserano).



Fig. 3.20 – Confluenza al secondo punto di concorso delle cimase dei pilastri raffigurati nei tre comparti pittorici (Elab. S. Masserano).

Le proiettanti che definiscono gli scorci dei due edifici raffigurati in prossimità della loggia e sullo sfondo, sono risultate concorrere ad un punto di fuga aggiuntivo, situato esternamente al campo pittorico ma sempre lungo il principale allineamento (fig. 3.19).

Nel settore di destra, la ricerca delle intersezioni generate dalle linee che si presumono normali al quadro, ha confermato la posizione dei sopracitati punti di concorso. In particolare, gli spigoli laterali alla sommità del pilastro di fine rampa confluiscono al secondo punto di fuga (fig. 3.20), mentre le facciate degli edifici situati in prossimità della loggia sono ordite da proiettanti dirette al sesto punto limite (fig. 3.21).

In questo comparto concorrono ad ulteriori punti di fuga sia l'estensione del piano di imposta dell'arcata (fig. 3.22) sia le immagini delle rette che definiscono gli edifici di fondo (fig. 3.23). In entrambi i casi detti punti risultano appartenere all'asse di simmetria della composizione.

Tutti i punti di concorso individuati nei tre settori pittorici, sono stati poi associati ai rispettivi orizzonti (fig. 3.24).



Fig. 3.21 – Convergenza ai relativi punti di concorso delle facciate di edifici prossimi alla loggia raffigurate nei tre campi pittorici (Elab. S. Masserano).

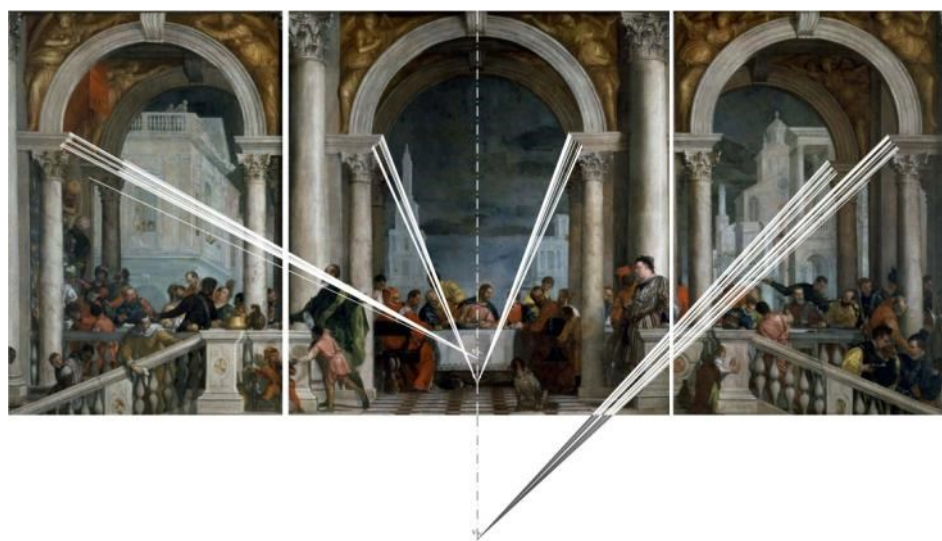


Fig. 3.22 – Punti di concorso relativi alle trabeazioni sotto le arcate presenti nei tre comparti pittorici (Elab. S. Masserano).

Nella relazione redatta nel 1984, a conclusione degli interventi di restauro eseguiti sull'opera, una sezione²⁰ curata da Elisabetta Norbiato, è stata dedicata all'analisi prospettica del *Convito*. Il rapporto classificò il dispositivo prospettico del dipinto come una prospettiva centrale in ragione del fatto che gli elementi compositivi risultano disposti parallelamente e ortogonalmente all'osservatore.

L'indagine della Norbiato ha evidenziato l'esistenza di più punti di fuga, allineati lungo l'asse mediano verticale della composizione (fig. 3.25), la cui presenza fu spiegata con *“la volontà da parte dell'autore di trattare con circolarità lo spazio della rappresentazione”*²¹ onde consentire ad un osservatore di *“cogliere i vari brani dell'opera”*²² ruotando solo il capo.

Il resoconto segnala inoltre la mancanza di simmetria nelle fughe che governano le campate di destra e di sinistra.

La presente analisi ha indicato, con un approccio specificatamente dettato da criteri disciplinari previsti negli ambiti della geometria descrittiva, la posizione e il numero dei punti di concorso distribuiti lungo l'asse di fuga verticale disposto al centro del *Convito in casa di Levi*, registrando, al pari della relazione del 1984, l'assenza di simmetria nei punti limite relativi alle trabeazioni delle due arcate laterali e agli edifici dello sfondo più prossimi alle suddette campate.

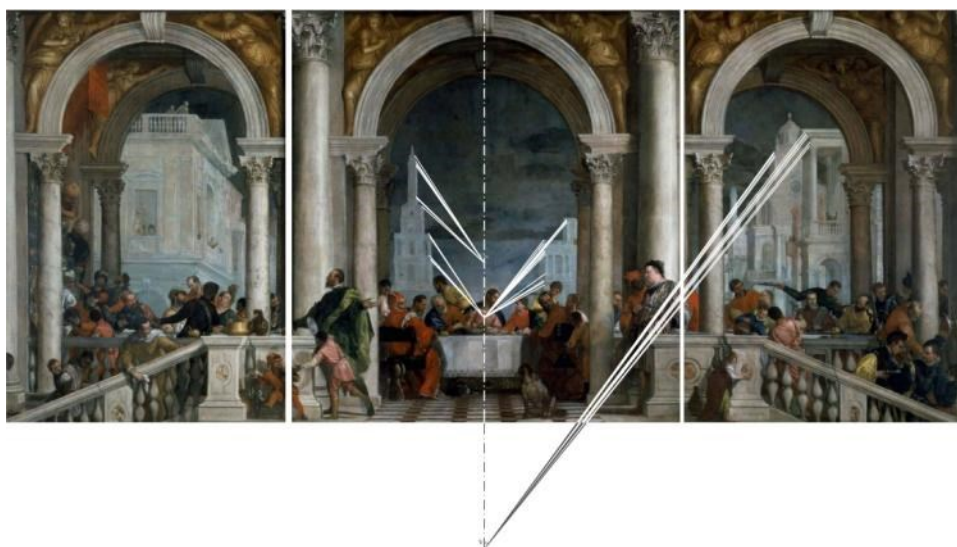


Fig. 3.23 – Punti di concorso relativi agli edifici rappresentati sullo sfondo dei tre comparti pittorici (Elab. S. Masserano).

Oltre a ciò, data la presenza nell'apparato prospettico di più punti di concorso, appare più opportuno assimilare la struttura geometrica del *Convito* ad un dispositivo a più punti principali piuttosto che ad una generica prospettiva centrale.

La complessa macchina prospettica del *Convito* riproduce un'apparecchiatura prospettica già collaudata dal pittore in altre occasioni. Infatti, conformemente a quanto verificato nelle analisi delle *Cene* che hanno preceduto la realizzazione del telerio destinato al cenobio domenicano, il Veronese sperimentò tale artificio nelle *Nozze di Cana* (1563), nelle due *Cene in casa di Simone* (datate rispettivamente 1567-70 e 1570-72) e nella *Cena in casa di Gregorio Magno* (1572), ovvero in tutti quei casi in cui operò su superfici pittoriche di notevole estensione.²³ Nel

Convito e nelle tele sopracitate, l'uso dell'impianto polifocale risultava necessario, perché meno rigido di un'organizzazione monofocale e capace di modificare, a seconda delle necessità, gli scorci della scenografia pittorica.

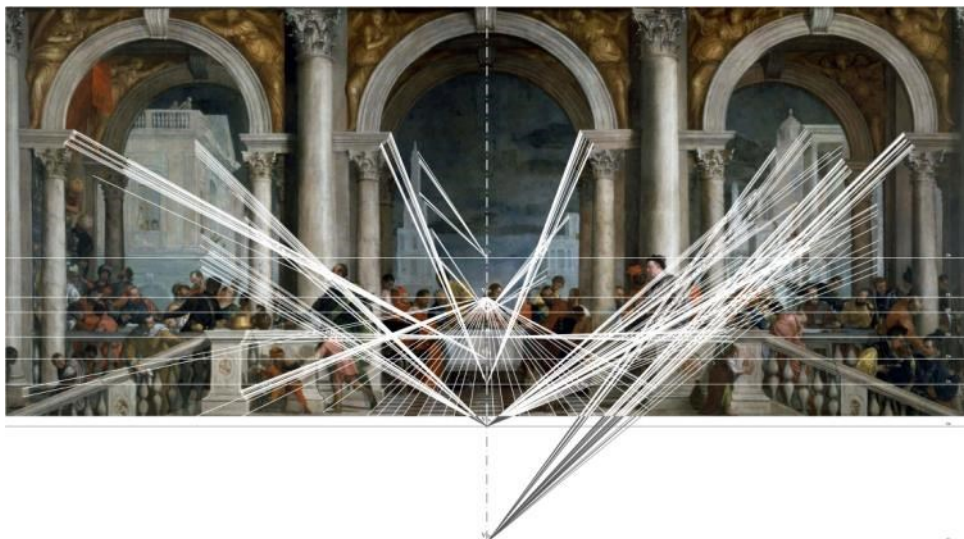


Fig. 3.24 – Punti di concorso e relativi orizzonti individuati nel *Convito* (Elab. S. Masserano).

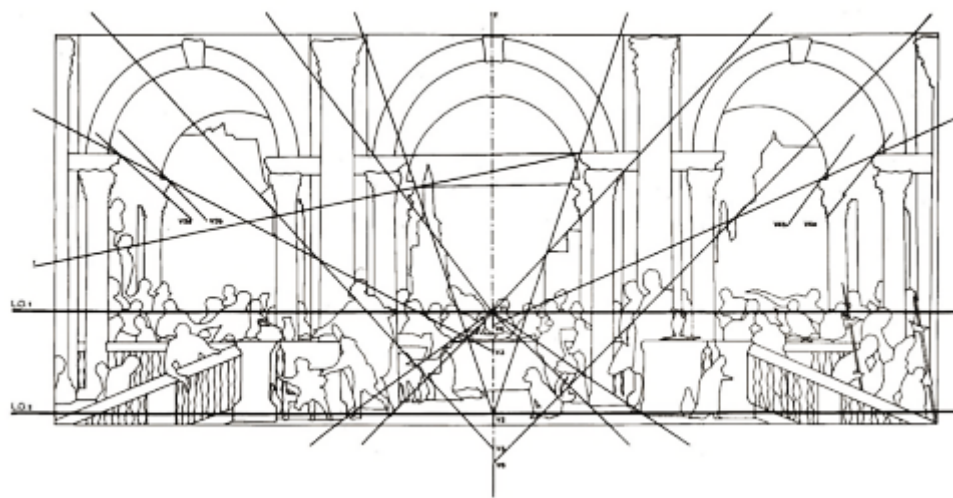


Fig. 3.25 – Schema grafico dell'analisi prospettica di Elisabetta Norbiato.

Attraverso un articolato congegno, Veronese creava, infatti, un'illusione percettiva fisiologicamente irripetibile, ma in grado di alterare la conformazione di un costruito spaziale generalmente confluyente verso un unico punto di concorso. Un'apparecchiatura prospettica di questo genere gli consentiva di governare flessibilmente la profondità ottica della scena pittorica in modo da preservare il carattere di riconoscibilità dello spazio che il pittore aveva immaginato. L'effetto finale inoltre, simulava una vista da sotto in su perfettamente adeguata alle modalità di fruizione di questi teleri solitamente sistemati in posizioni rialzate rispetto all'osservatore.

La pianta prospettica degli apparati architettonici costituiva indubbiamente il cardine di simili artifici. Dal tracciato planimetrico, definito con il supporto di un solo punto di concorso, le quinte architettoniche venivano estruse fino ad un'altezza conveniente, e si completavano introducendo ulteriori punti di fuga i quali, succedendosi in quota, perfezionavano via via lo scorcio degli elementi da configurare.

Probabilmente, in tutti questi casi, la presenza dei colonnati non è affatto casuale. In questi particolari congegni prospettici la colonna rappresenta infatti l'elemento architettonico ideale per rendere meno percepibile il passaggio da un riferimento interno del sistema ad un altro.

3.1.4. Il riferimento prospettico associato al V_0

Giacché la base degli elementi architettonici impostati sul piano pavimentato della scena confluisce verso un unico punto di concorso, è possibile, una volta completato il riferimento interno ed esterno del sistema ad esso connesso, restituire la pianta della loggia raffigurata nel *Convito*. Con questo proposito è stata intrapresa la ricerca dei punti di distanza associati al suddetto dispositivo.

In particolare, tale indagine è stata avviata considerando l'equipartizione planare della pavimentazione, che nel dipinto viene rappresentata attraverso una composizione diagonale di elementi ottagonali adiacenti, alternati nei colori e intervallati da moduli quadrati (fig. 3.26).

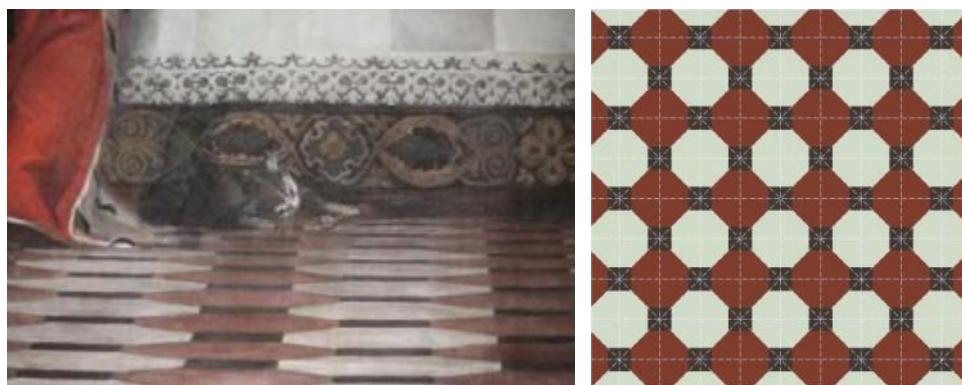


Fig. 3.26 – *Convito in casa di Levi*. Particolare della pavimentazione; fig. 3.27 – Griglia di riferimento del pavimento (Elab. S. Masserano).

In una posa di questo tipo, la disposizione delle forme unitarie viene ordinata da un reticolo a maglia quadrata, che nel caso in esame, risulta anche ortogonale al piano di rappresentazione (fig. 3.27). Pertanto è stato possibile ripartire l'omologa griglia prospettica tracciata sul dipinto, in un intreccio di rette inclinate a 45° rispetto il quadro, che estese fino all'orizzonte hanno individuato i due punti di fuga D_1 e D_2 , e di conseguenza la misura della distanza principale, pari a 16,38 metri (fig. 3.28). Quindi, per perfezionare l'orientamento interno del sistema, si è risaliti alla posizione del punto di vista ribaltato V^* (fig. 3.29).

Successivamente si è definito l'orientamento esterno, stabilendo un'opportuna ubicazione per la fondamentale. A questo proposito si è ritenuto opportuno disporre tale traccia, in corrispondenza del termine effettivo della rappresentazione architettonica, ovvero al limite della piattaforma centrale (fig.

3.30). Si segnala che la distanza tra l'orizzonte e la suddetta fondamentale corrisponde all'altezza dell'occhio di un osservatore alto 1,70 metri.



Fig. 3.28 – Individuazione dei punti di distanza connessi al punto di concorso Vo1 (Elab. S. Masserano).

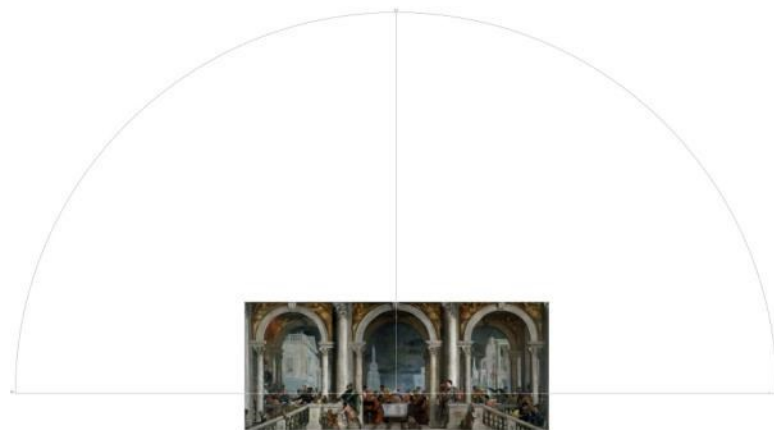


Fig. 3.29 – Orientamento interno del sistema connesso al punto di concorso Vo1 (Elab. S. Masserano).



Fig. 3.30 – Orientamento esterno del sistema connesso al punto di concorso Vo1 (Elab. S. Masserano).

3.1.5. Le operazioni di restituzione prospettica della loggia

Definito il riferimento proiettivo, sono state avviate le operazioni di restituzione secondo il metodo della prospettiva inversa, volte a identificare la morfologia planimetrica della loggia raffigurata nel *Convito*. Si specifica che, per ragioni di simmetria, il procedimento è stato eseguito sulla metà dell'impianto architettonico corrispondente alla parte sinistra del dipinto (fig. 3.31)



Fig. 3.31 – Immagine del telerò nella quale viene evidenziata cromaticamente la sezione sottoposta alle operazioni di restituzione prospettica (Elab. S. Masserano).

Assunto come geometrico il piano della pavimentazione, si è proceduto con la restituzione delle sue tarsie a partire dal tracciato costruito in precedenza, per specificare la posizione dei punti di distanza. Infatti, prolungando fino alla fondamentale le immagini delle rette che delimitano gli elementi quadrangolari, si sono individuate le tracce comuni alle rette omologhe appartenenti al piano ribaltato. Parimenti, le ribaltate delle rette inclinate a 45° rispetto al piano di rappresentazione, sono state segnate a partire dalle tracce determinate sulla fondamentale dal prolungamento delle loro omologhe prospettiche. Mediante questa orditura è stata completamente composta la posa dell'impiantito (fig. 3.32).

Ogni punto appartenente al tracciato planimetrico dei pilastri all'imbocca delle scale è stato specificato attraverso l'omologia di ribaltamento.

Le altimetrie dei suddetti elementi sono state determinate proiettando sul piano della rappresentazione le altezze prospettiche del dipinto (fig. 3.33).

La restituzione è poi proseguita con la ricostruzione del parapetto delle scale. Essendo questo elemento parallelo al piano della rappresentazione, il profilo del corrimano corrisponde, per coerenza, alla pendenza della rampa. Quindi, tracciando dalla cimasa e dal basamento dei pilastrini la medesima inclinazione, si è potuta stabilire l'altezza dei balastrini che sono stati inseriti nel parapetto assieme al supporto intermedio, conformemente al numero e alla proporzione indicata dal dipinto (fig. 3.34). La balaustra è stata poi completata da una serie di gradini ricomposti in una sequenza di pedate ed alzate adeguate all'inclinazione del corrimano e alla scansione modulare dei balastrini.

In seguito, applicando le stesse modalità seguite per la restituzione dei pilastrini, si è provveduto a ricostruire prima il fronte principale della loggia (fig. 3.35) e poi la sua profondità (fig. 3.36).

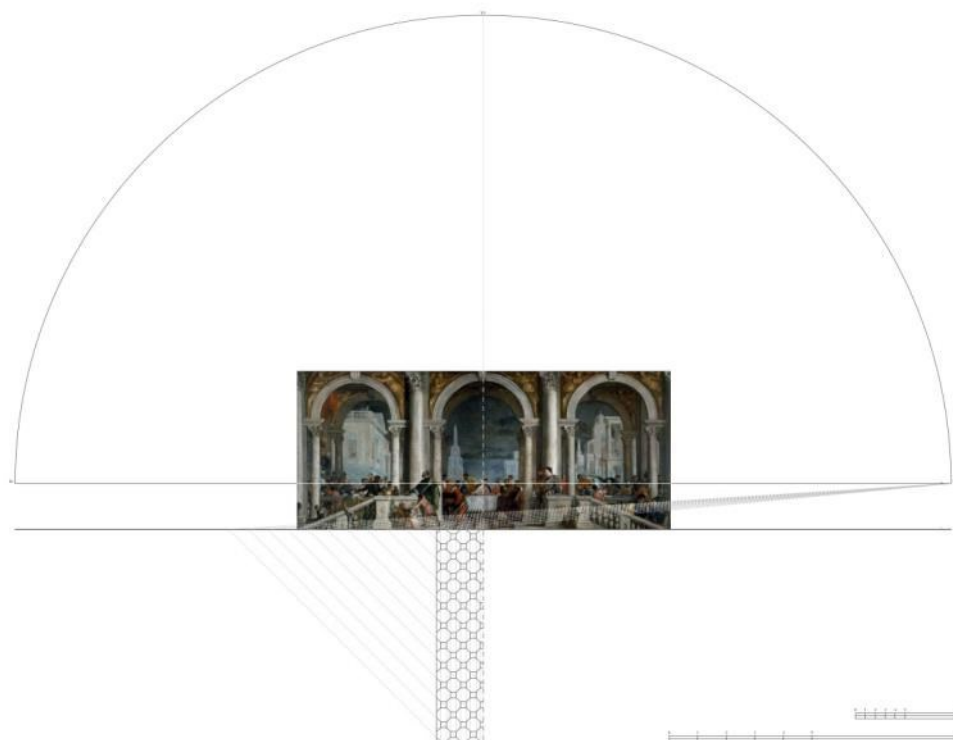


Fig. 3.32 – Restituzione prospettica della pavimentazione rappresentata nel *Convito* (Elab. S. Masserano).

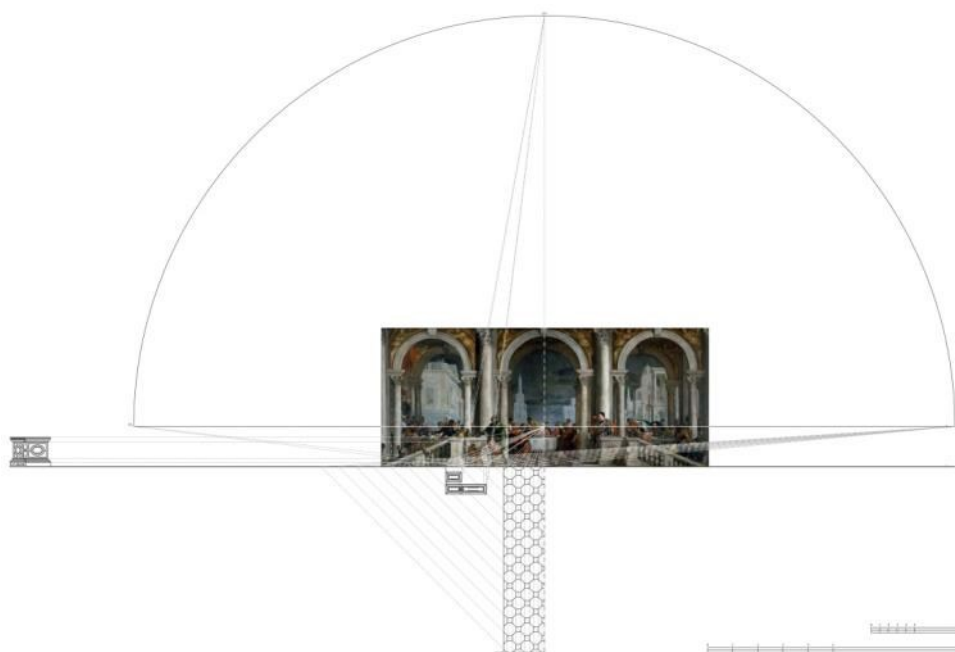


Fig. 3.33 – Restituzione prospettica dei pilastri adiacenti alla scala (Elab. S. Masserano).

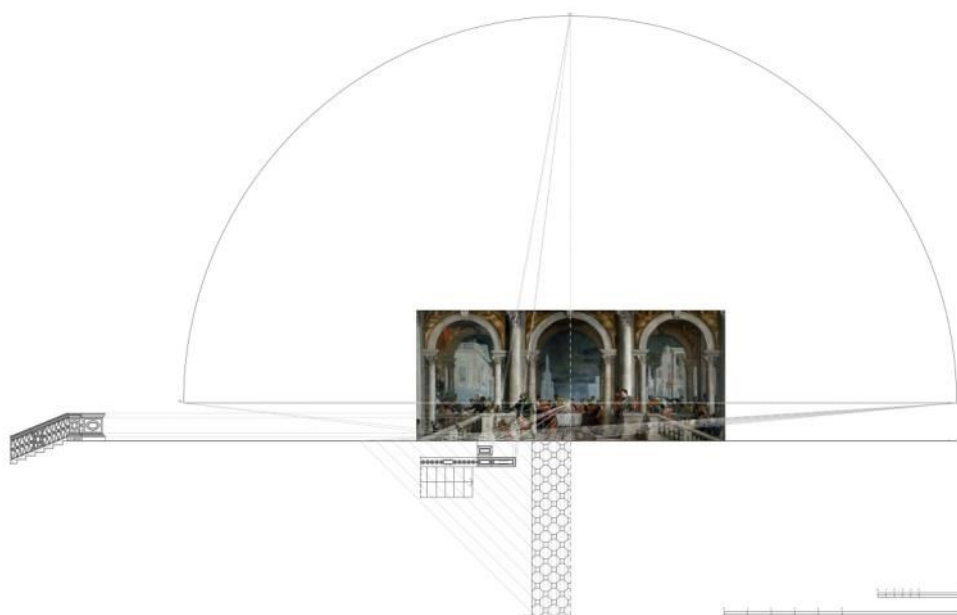


Fig. 3.34 – Restituzione prospettica del parapetto della scala (Elab. S. Masserano).

Per quanto concerne la piattaforma centrale, si precisa che il suo sviluppo è stato esteso coerentemente al dimensionamento e al numero delle piastrelle presenti nel disegno prospettico della pavimentazione. Si aggiunge inoltre, che a questo limite corrisponde anche la profondità dell'arcata.

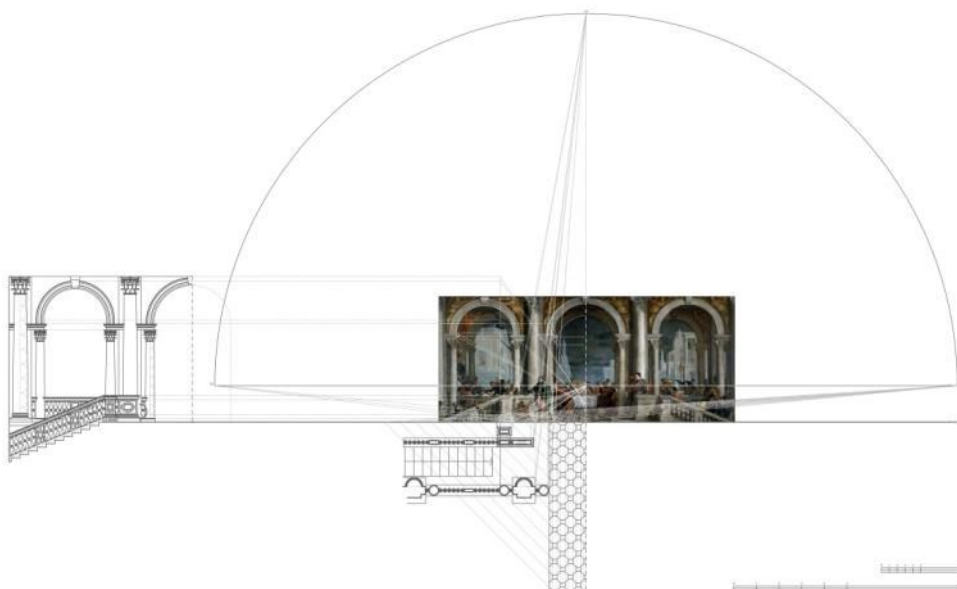


Fig. 3.35 – Restituzione prospettica del fronte principale della loggia (Elab. S. Masserano).

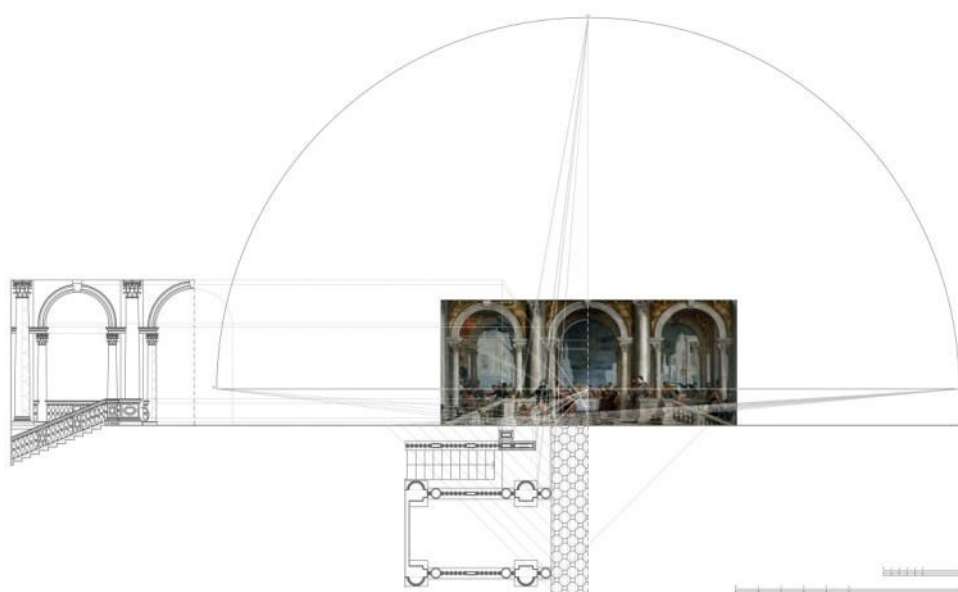


Fig. 3.36 – Restituzione prospettica della loggia (Elab. S. Masserano).

Un'ulteriore indicazione utile al perfezionamento della ricostruzione si è colta osservando l'arcata destra del dipinto. In questo settore infatti, appare all'estrema destra della loggia, una colonna (fig. 3.37) che allude, per simmetria, al proseguimento del porticato.



Fig. 3.37 – Particolare nel quale è evidenziato il capitello della colonna la cui presenza sottintende l'esistenza di un'altra arcata; fig. 3.38 – Proporzioni della colonna corinzia (Elab. S. Masserano).

Le difficoltà riscontrate durante lo svolgimento delle operazioni di restituzione si possono in larga misura ricondurre alla presenza di diverse imprecisioni riscontrate nell'allineamento di alcuni elementi della loggia. L'anomalia ha generato non pochi problemi e in più occasioni si sono dovute rettificare sensibilmente alcune proiezioni sui piani di riferimento (geometrico e quadro) per

preservare al tracciato dell'apparato architettonico le ragioni geometriche di una coerenza strutturale.

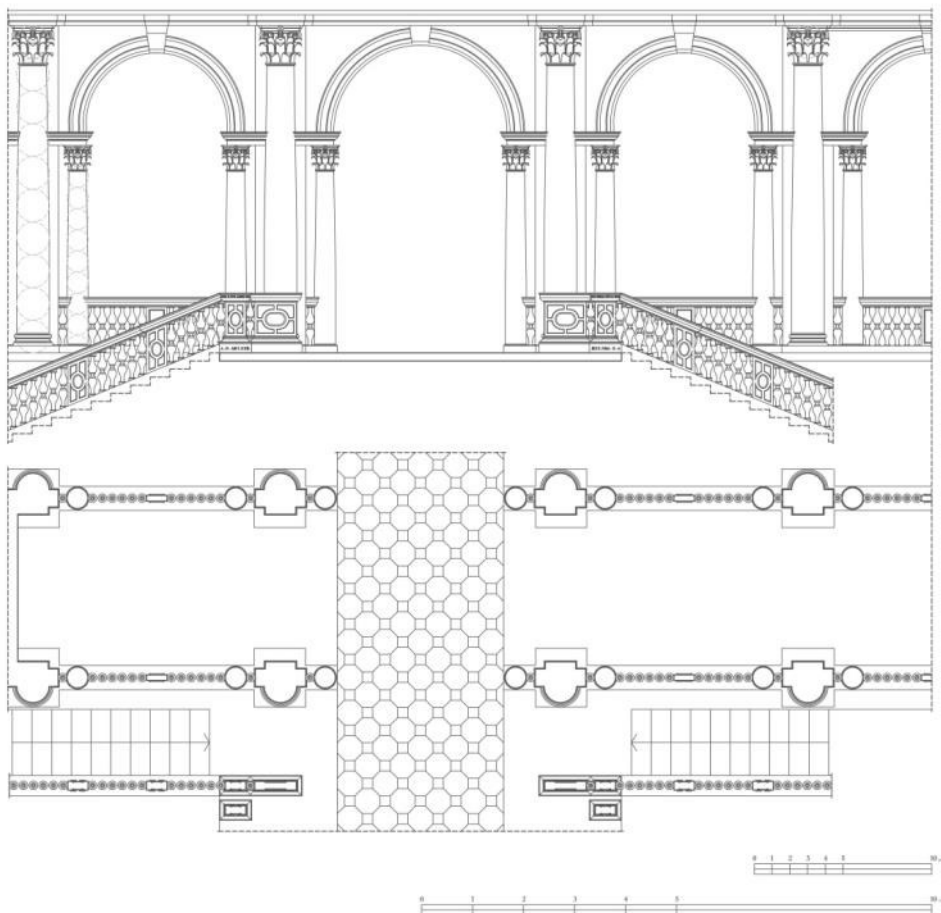


Fig. 3.39 – Ricostruzione della pianta e del prospetto della loggia (Elab. S. Masserano).

Identificato il costruito altimetrico e planimetrico della loggia (fig. 3.39), si sono potuti valutare i rapporti dimensionali dei vari elementi che la compongono, constatando una puntuale coerenza rispetto alle canoniche proporzioni dell'ordine corinzio. Tale riscontro ha confermato l'importanza che ebbe lo studio dei monumenti di epoca romana compiuto dal pittore durante il suo apprendistato.

3.1.6. La comparazione tra il dipinto e la prospettiva del modello digitale

Conclusa la fase relativa alla ricostruzione della pianta e del prospetto dell'architettura rappresentata si è proceduto alla ricostruzione tridimensionale dell'apparato scenico mediante algoritmi avanzati di modellazione digitale (fig. 3.40).

Quindi, applicando gli stessi parametri di riferimento acquisiti durante l'analisi della struttura geometrica del telero associati al punto di concorso Vo_1 (altezza

dell'orizzonte e distanza principale), è stata riprodotta una prospettiva del modello digitale (fig. 3.41).

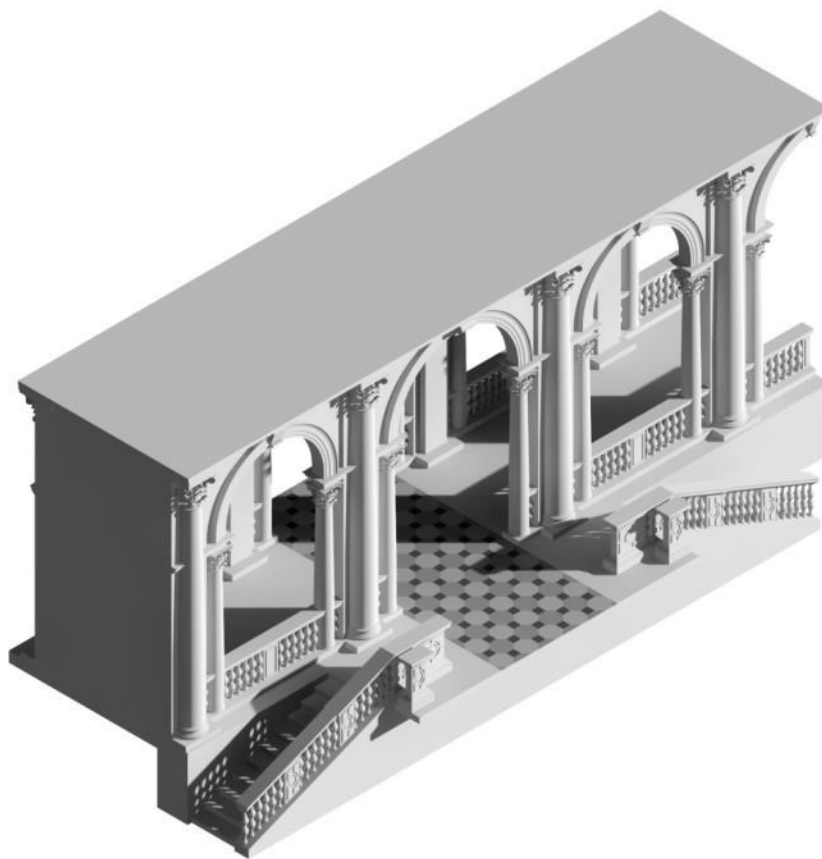


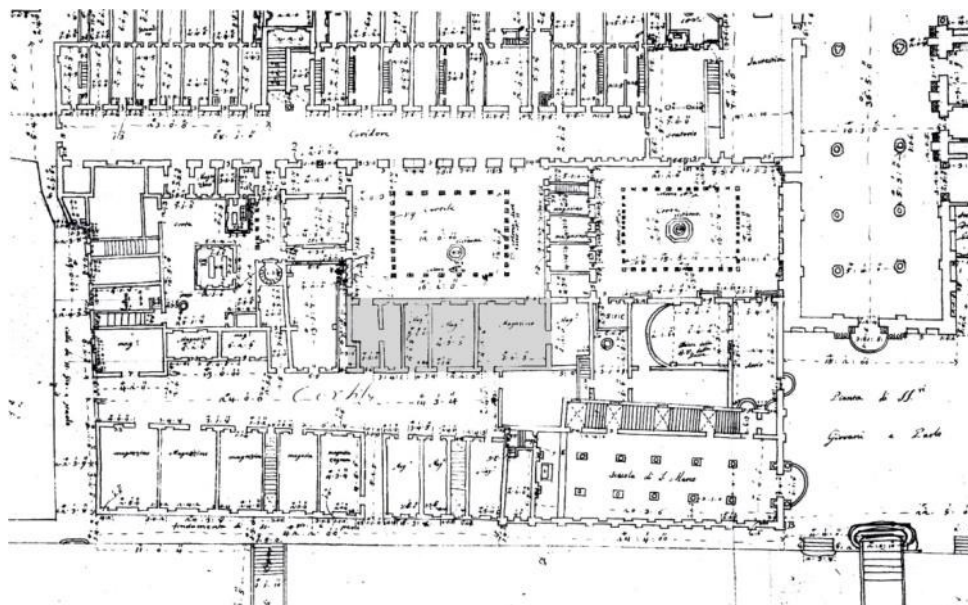
Fig. 3.40. – Assonometria ortogonale isometrica del modello digitale (Elab. S. Masserano).

Constatato che la scenografia elettronica riproduceva con un grado di approssimazione accettabile le caratteristiche dell'apparecchiatura architettonica dipinta dal Veronese, si è deciso di perfezionare ulteriormente il modello in modo da intraprendere una comparazione più accurata tra la ricostruzione e l'opera.



Fig. 3.41 – Prospettiva del modello tridimensionale (Elab. S. Masserano).

Prendendo in considerazione un disegno a penna denominato “Broglia del piano terra del convento dei Santi Giovanni e Paolo avanti la distruzione e i mutamenti” (fig. 3.42) datato 1800 e conservato presso il Museo Correr di Venezia, con il protocollo biblioteca fondo Gherro 4 parte II 2092NN, è stato possibile individuare, all’interno del complesso religioso, i locali adibiti a magazzino al di sotto della sala refettoriale.



La localizzazione ha permesso di georeferenziare la mensa del cenobio e di associare dei parametri relativi alla latitudine, longitudine, e orientamento anche alla ricostruzione della loggia che, nel progetto illusionistico del pittore, doveva occupare lo spazio al di là della parete di fondo della sala. Con questi valori la prospettiva della maquette digitale è stata associata all'algoritmo d'illuminazione di un software al fine di generare, come nel telero, delle ombre autoportate.

Tra le numerose sequenze di ombreggiature prodotte, quelle connesse alle 11 e 45 del 19 marzo 1573 assumevano una conformazione analoga alle omologhe dipinte dal Veronese. In quell'anno, la data in questione coincide con il giovedì precedente la domenica di Pasqua, ovvero il giorno in cui la Chiesa celebra le liturgie dell'Ultima Cena (fig. 3.43), ricorrenza alla quale doveva essere peraltro intitolato il telero, prima del noto processo inquisitorio.

La coincidenza chiaroscurale riscontrata tra il dipinto e la suddetta simulazione digitale fa presumere che per instaurare tra la scenografia del *Convito* e lo spazio refettorio una sorprendente complementarità, il pittore abbia voluto ombreggiarla utilizzando delle incidenze di luce realistiche, puntualmente copiate da quelle proiettate su un modello opportunamente orientato ed esposto, nella giornata prestabilita, alla luce del sole.



ore 9:00



ore 10:00



ore 11:00



ore 12:00



ore 13:00



ore 14:00



ore 15:00



ore 16:00



ore 17:00



ore 18:00



ore 11:45

Fig. 3.43 – *Time light* riferito alla maquette (Elab. S. Masserano).

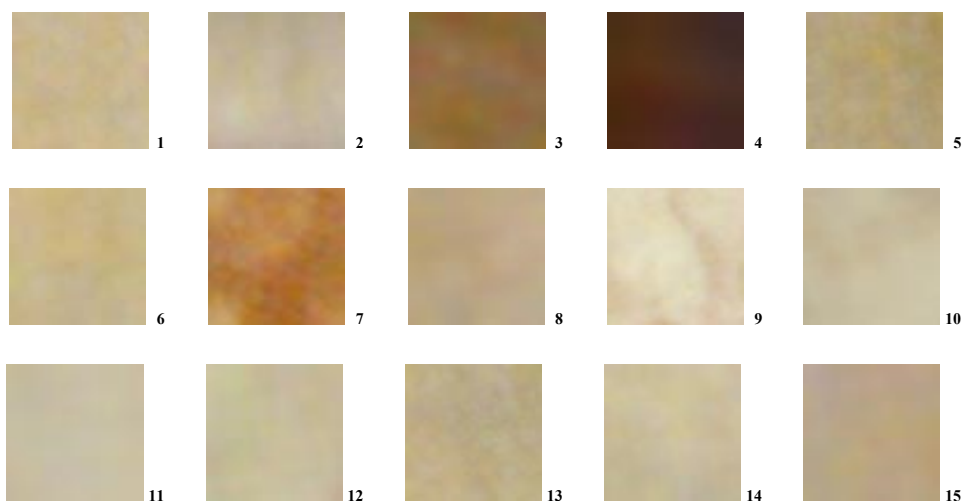


Fig. 3.44 – Textures campionate dal dipinto (Elab. S. Masserano).

Conclusa l'indagine connessa all'illuminazione della scena, si è completato il modello del loggiato applicandogli delle textures estratte dalle campiture originali del telerio (fig. 3.44), in modo da cogliere il progetto nella sua sostanza compositivo-tettonica.



Fig. 3.45 – Simulazione digitale del *Convito in casa di Levi* (Elab. S. Masserano).

In seguito anche i personaggi e il paesaggio urbano raffigurati nel dipinto sono stati inclusi nella simulazione digitale (fig. 3.45).

Nella restituzione prospettica, il settore che aderisce con maggior precisione allo scorcio del *Convito* è quello centrale. Le profondità dalle arcate laterali risultano invece sensibilmente maggiori rispetto al loro spessore originale. L'anomalia dipende dalle rettifiche che si sono dovute compiere durante le operazioni di restituzione prospettica per poter allineare alla stessa quota, come si presume nell'intenzione del Veronese, la posizione delle tre imposte d'arco.

Sovrapponendo poi alla simulazione scenografica la presenza dei figuranti, si è constatata una corretta corrispondenza nei soggetti disposti sulle scale e in quegli invitati e astanti presenti nei settori centrale e di sinistra, mentre la stessa condizione non viene rispettata per gli ultimi servitori all'estrema destra del porticato. Anche in questo caso l'origine della difformità è riconducibile alle correzioni apportate alla planimetria della scena per rispettare indubbie ragioni di simmetria.

3.1.8. L'ipotesi di ricostruzione del contesto originario



Fig. 3.46 – Francesco Guardi, *Commiato del Doge nella sala delle udienze del Convento di San Zanipolo*, 1782, Milano.

La ricostruzione tridimensionale dello sfondato è stata estesa anche alla sala del refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, per verificare eventuali legami tra l'architettura dipinta e quella reale, ma soprattutto per

contestualizzare il punto di stazione occupato dall'osservatore secondo il riferimento del sistema prospettico connesso al punto principale Vo_1 .

L'adempimento di questa fase è risultato particolarmente complicato a causa della mancanza di testimonianze grafiche a riguardo. Come già specificato, il complesso religioso viene però descritto dal disegno conservato presso il Museo Correr di Venezia. Sebbene la sopra menzionata planimetria descriva l'organizzazione del piano sottostante il refettorio, su quest'ultima è possibile riconoscere i muri perimetrali dei magazzini che nel 1573 racchiudevano uno spazio identico a quello della soprastante mensa. Una semplice comparazione metrica ha così permesso di ipotizzare lo sviluppo longitudinale e trasversale dell'ambiente.

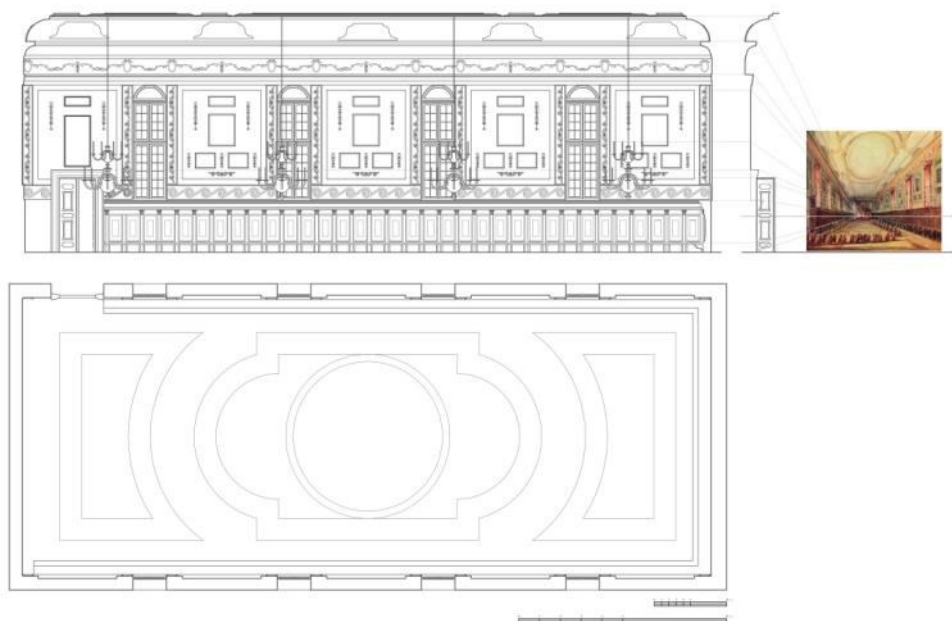


Fig. 3.47 – Restituzione delle altimetrie e ricostruzione del refettorio dal dipinto di Francesco Guardi (Elab. S. Masserano).

Ulteriori indicazioni sono state acquisite dal dipinto di Francesco Guardi denominato *Il commiato del doge nella sala delle udienze del Convento di San Zanipolo*, raffigurante una prospettiva del refettorio comprendente sul fondo anche il telerò del Veronese (fig. 3.46). Il quadro, datato 1782, ritrae l'ambiente ricostruito nel 1697 su progetto di Giacomo Piazzetta. Dal momento che la pittura ritrae il *Convito* per tutta l'estensione della parete di fondo, proprio come avveniva nel 1573, si può supporre che nel piano di riedificazione lo scultore abbia mantenuto le dimensioni dell'impianto originario, incrementando il solo apparato decorativo.

Da questa veduta sono state dedotte le altimetrie utilizzate per restituire l'aspetto del refettorio cinquecentesco (fig. 3.47). Inoltre, la presenza del telerò nel dipinto del Guardi, ha permesso di corredare la pittura di quei dati metrici indispensabili per avviare un procedimento di inversione prospettica del dipinto finalizzato al rilievo delle grandezze incognite.

Le misure così ricavate sono state impiegate per configurare, in ambiente digitale, un'ipotesi tridimensionale del refettorio. In questo contesto è stato inserito anche

il modello dell'architettura dipinta onde visualizzare, nella sua integrità, lo spazio immaginato dal Veronese.



Fig. 3.48 – Ricostruzione dell'aspetto del refettorio nel 1782, secondo il dipinto di Francesco Guardi (Elab. S. Masserano).

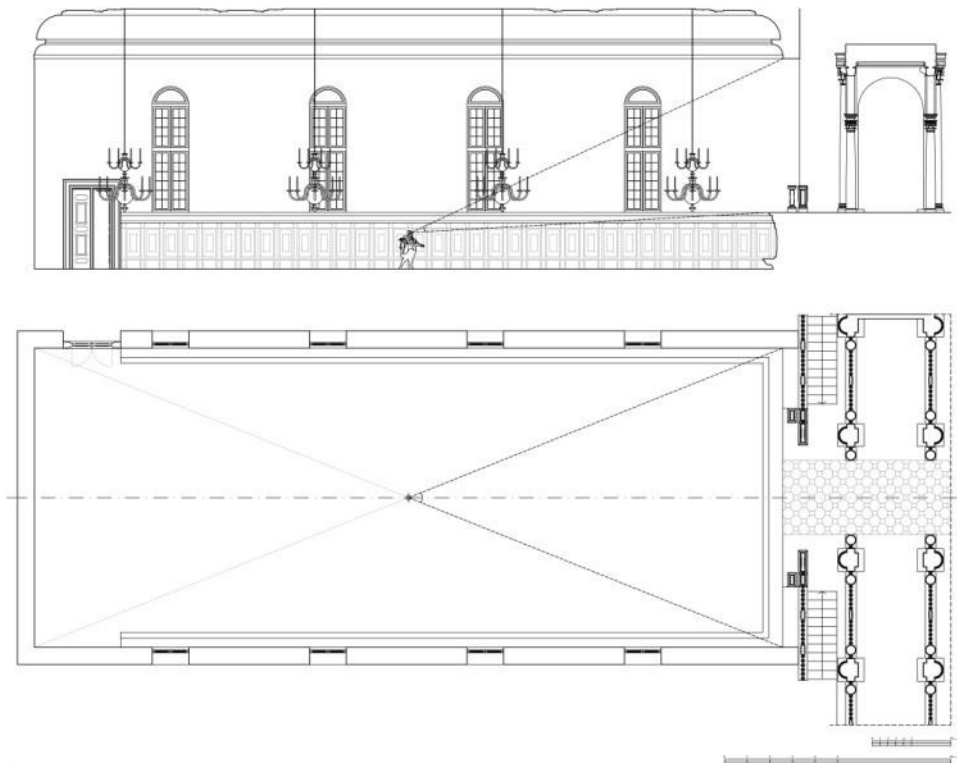


Fig. 3.49 – Pianta e sezione longitudinale del refettorio cinquecentesco e dell'annessa loggia con l'osservatore nella stazione di centro sala (Elab. S. Masserano).

Attraverso la simulazione si è constatato che la loggia del *Convito*, proseguendo ad est, raddoppia il sottostante chiostro descritto nella planimetria del broglio per instaurare una continuità tra l'architettura dipinta e quella reale, anche se tale relazione va riferita alle caratteristiche dello spazio esterno alla sala.

La mancanza di informazioni particolareggiate non permette di stabilire l'esistenza di specifici legami tra lo spazio illusorio e il refettorio, ma si segnala che la posizione del punto di vista associato al punto principale Vo_1 si dispone proprio al centro dell'ambiente adibito a mensa (fig. 3.49).

3.1.9. Al di là della parete: la simulazione dell'estensione virtuale del refettorio

Insieme all'originario proposito di rappresentare un *Ultima cena*, il telerio del convento dei Santi Giovanni e Paolo, intendeva ampliare l'estensione longitudinale del refettorio simulando un'illusoria profondità attraverso la rappresentazione di uno spazio permeabile verso l'esterno.

La superficie bidimensionale della tela viene sfondata, infatti, dalla riproduzione di un diaframma architettonico, capace di connettere un reale ambiente privato, la sala della mensa, con una finzione urbana. Attraverso le arcate di una loggia, Veronese apre il refettorio su un panorama artificiale, nel quale Venezia assume l'aspetto di una città ideale. Nel manufatto urbano del *Convito* la veduta è costituita da un insieme di prospetti monumentali (fig. 3.50) estranei al contesto e alla dimensione cittadina, e ispirati, come più volte ribadito, alle fabbriche del Palladio o alle sua personale esegesi dell'architettura classica. Questa trasfigurazione oltre ad integrarsi alla ricchezza della scena nobilita l'affaccio di un ambiente compreso tra il cortile e uno dei due chiostri del convento.

Le arcate del portico, oltre a sottolineare la narrazione e inquadrare le architetture dello sfondo, enfatizzano la virtuale spazialità prospettica indirizzando lo sguardo dell'osservatore verso le quinte che si snodano lungo l'asse visuale.



Fig. 3.50 – Le quinte architettoniche del virtuale contesto urbano.

Il paesaggio del fondale è governato da più prospettive che gradualmente assecondano, con una sorprendente concordanza, l'andamento dello scorcio delle pareti della mensa quando la veduta viene colta virtualmente dal punto di vista associato al Vo_1 (fig. 3.52).

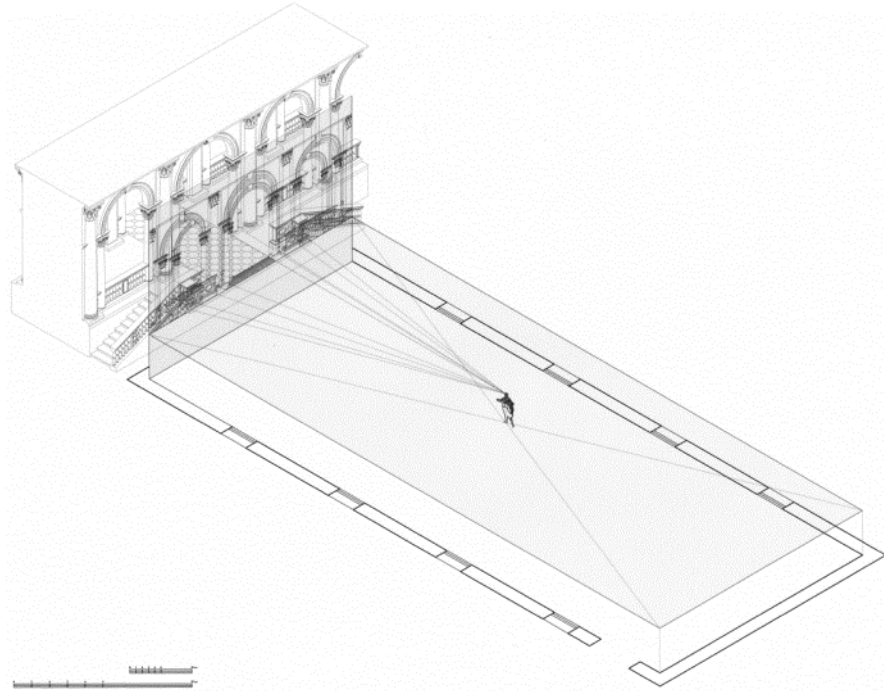


Fig. 3.51 – Stazione dell'osservatore relativa al punto di vista Vo_1 (Elab. S. Masserano).



Fig. 3.52 – Collocazione dell'architettura illusoria nell'ipotesi di contestualizzazione originaria (Elab. S. Masserano).

La struttura della loggia, impostata su solide competenze proporzionali, incrementa il già ampio volume del vano suggerendo, con l'adiacenza alle due scale simmetriche, il suo virtuale collegamento con gli ambienti adibiti alle attività di servizio (a sinistra) e con lo spazio esterno (a destra). Non è infatti casuale che sulle due rampe si trovino rispettivamente i servitori provenienti dalla cucina da una parte, e i pianti addetti alla sorveglianza, dall'altra.

Da quanto deducibile dall'ipotesi di ricostruzione del refettorio, la dimensione delle tre arcate della finta loggia appare direttamente connessa all'estensione della parete di fondo e all'altezza delle finestre presenti nelle fronti laterali della sala. Quindi, l'organizzazione spaziale dell'architettura illusoria era associata alle caratteristiche geometriche del vano destinato ad accoglierla. La constatazione trova conferma anche nella lettura delle ombre del dipinto, che risultano proiettate dalla direzione di una sorgente conforme alla luce diurna filtrata dalle vetrate della mensa. L'artificio luminoso contribuisce a de-costruire la percezione del telero.

L'architettura ingannevole del *Convito* con la sua virtuale propagazione su una suggestione urbana conferiva alla sala refettoriale un aspetto scenografico, nella logica di una tradizione decorativa che nel Seicento culminerà con le sue spettacolari declinazioni.

3.2. Il dispositivo monofocale dell'*Apoteosi di Venezia*

3.2.1. L'Apoteosi di Venezia del Palazzo Ducale di Venezia

Il Palazzo Ducale, uno dei simboli della città di Venezia, sorge nell'area monumentale di piazza San Marco, tra la Piazzetta e il Molo. Antica sede del Doge e delle magistrature veneziane, già nella seconda metà del Trecento accoglieva diverse sale istituzionali, fra le quali la più vasta e maestosa era quella del Maggior Consiglio. In quest'aula si tenevano le assemblee della più importante magistratura dello stato veneziano, il *Maggior Consiglio*, un antico organismo costituito da tutti i nobili veneziani. I duemila membri che lo componevano, si riunivano sotto la presidenza del Doge che sedeva al centro di una tribuna, mentre i consiglieri occupavano dei seggi disposti secondo la lunghezza della sala in file doppie ma contrapposte.

La sera del 20 dicembre 1577, un incendio divampato nel Palazzo distrusse in poche ore le sale del Senato, dello Scrutinio e del Maggior Consiglio. Nel rogo andarono perdute anche le pitture che le decoravano, opera dei più famosi artisti dell'epoca.

La ristrutturazione dell'edificio, avviata nel gennaio del 1578 a seguito di un articolato processo di consultazioni e compiuta secondo la proposta di Antonio da Ponte, portò l'intero fabbricato all'odierno assetto architettonico. Per il nuovo apparato decorativo, contrariamente a quanto era accaduto per i cicli pittorici andati perduti tra le fiamme,²⁴ si decise che i dipinti delle sale istituzionali dovevano seguire un piano iconografico volto a magnificare la Repubblica attraverso delle *historie*²⁵ scelte da una apposita commissione²⁶ nominata dal Senato. A tale programma gli artisti, chiamati a realizzare i grandi teleri del palazzo, avrebbero dovuto rigorosamente attenersi.

Per ordinare la ripartizione delle decorazioni pittoriche a soffitto della Sala del Maggior Consiglio fu decisa l'esecuzione di una partitura lignea. L'incarico fu assegnato al veronese Cristoforo Sorte²⁷ che tra il 1578 e il 1582 disegnò il nuovo soffitto piano frazionando la sua vasta superficie (maggiore a 151 x 70 piedi e corrispondente a 52,70 x 24,65 metri) in figure semplici e composite di differenti dimensioni e forme collegate da nastri, volute, conchiglie e cartigli (fig. 3.53).



Fig. 3.53 - Il soffitto della sala del Maggior Consiglio.



Fig. 3.54 – Paolo Caliari. *Apoteosi di Venezia* (1582).

I trentacinque reparti delineati dall'intreccio della cornice dorata furono organizzati secondo tre ordini di importanza e commissione: venti settori monocromi rappresentanti fatti storici dovevano essere dipinti da artisti minori, mentre dodici reparti riguardanti avvenimenti memorabili e tre campi maggiori a tema allegorico, si dovevano affidare a quattro maestri.

Dopo aver stabilito l'assetto delle pitture vennero contattati per l'assegnazione dei vari comparti Paolo Caliari, Jacopo Robusti (detto il Tintoretto), Jacopo Palma il Giovane, Francesco Bassano, Andrea Vicentino e Gerolamo Gambarato.

In seguito, come ci riporta Carlo Ridolfi:

“ogn'uno degli eletti procuravano con molta sollecitudine la parte loro, solo Paolo con ammirazione di tutti giammai lasciavasi vedere al Magistrato, quando incontrato dal Contarino, uno de' Signori, fu acremente ripreso, eli' essendo annoverato tra primieri Pittori, non comparisce come gli altri per la parte sua, come se poco curasse l'onore fattogli ed il pubblico servizio. A cui Paolo rispose, che riputava a somma mantiene sua avventura l'aver a servire al suo Principe ogni volta che ne fosse richiesto, ma che non aveva di mestieri di cercar novelli impieghi de' quali si trovava assai ben provveduto: né ciò ascrivesse a mancamento di quell'affetto che come buon cittadino portava alla patria. Ma persuaso dolcemente dal Contarino comparve il seguente mattino al Magistrato, e gli fu allogato l'ovato maggiore sopra il tribunale nella maggior sala con due dei quadri dalle parti.”²⁸

Fu così che per il soffitto della Sala del Maggior Consiglio Paolo Veronese realizzò, oltre alla *Difesa di Scutari* e la *Presa di Smirne*, il telero ellittico intitolato *L'Apoteosi di Venezia* (fig. 3.54).

Quest'ultimo meglio degli altri dipinti della sala, si adatta all'elaborata cornice progettata dal Sorte: infatti l'imponente scenario architettonico sembra riprendere le fantasiose strutture lignee del sontuoso telaio.

L'opera costituisce il compimento delle altre due grandi tele del soffitto, eseguite da Palma il Giovane (Venezia, incoronata dalla Vittoria, accoglie i popoli vinti e le province soggette che circondano il suo trono regale) e Tintoretto (Venezia, circondata da deità marine, porge un ramo d'ulivo al doge Nicolò Da Ponte che le presenta gli omaggi del senato e i doni delle province soggette) illustranti gli esiti derivanti dagli atti eroici dei veneziani.

L'Apoteosi di Venezia è l'ultimo telero a tema allegorico dipinto tra il 1579 e il 1582 dal Caliari. La grande tela ellittica misura quasi 26 piedi sull'asse maggiore (9,04 metri) e circa 17 (5,80 metri) su quello minore e rappresenta un contributo determinante al processo di esaltazione della Serenissima, giacché celebra fastosamente l'esito delle imprese eroiche dei veneziani, come prescritto dal programma iconografico. In particolare per questo telero le prescrizioni da osservare erano le seguenti:

“Il terzo quadro ch'è sopra il tribunale douera hauere medesimamente una venetia che sedendo sopra Citta et terre (variante: sedendo sopra scetri, et Troni) à imitatione della Roma sedente sopra il mondo habia sopra la sua testa vna piccola vittoria alata che uoli et che incoroni di lauro intorno la qual vittoria siano la Pace, l'abbondantia, la fama, la felicità, l'honor, la securta, la liberalità tutti rappresentanti (sic), con gli habbiti et insegni che si uedono formare dall'Antiqui con moltitudine di populi festeggianti di diversi habiti et forme come huomini vecchi puti et donne et siano separatamente dipinti, li quattro fanciulli che significano li

quattro stagioni dell'anno corrispondenti alla felicità, et contento universale di Popoli siccome si uede nelle medaglie antiche."²⁹

Attenendosi a quanto richiesto, il Caliarì raffigura, al di sopra delle nuvole, la personificazione di Venezia con le sembianze di una regina imperante sul mare Adriatico e il regno Lombardo, assisa dall'alto suo trono tra due torri merlate, simboli di solidità ed inespugnabilità. La sovrana viene incoronata da una Vittoria alata mentre la Fama suona una tromba dorata per palesare le sue glorie. Al suo fianco sono presenti delle divinità dell'Olimpo a simboleggiare il suo ruolo di pacificatrice dei popoli, garante di libertà e portatrice di felicità ed abbondanza: l'Onore, la Pace, Giunone con lo scettro e il diadema imperiale segno della sua maestà, la Felicità beneficiaria dei suoi agi e onori, Cerere nuda e coronata di spighe con una cornucopia riempita di grano, e la Libertà con un pileo, il copricapo che si dava agli schiavi liberati, come segno di affrancamento.

Dietro, si eleva con una prospettiva accentuata un possente prospetto, concepito come uno scenario teatrale dinamico e luminoso, dalle cui colonne ritorte si innalzano due statue di bronzo, Mercurio ad emblema dell'eloquenza, ed Ercole della forza.

Come già osservato da Giorgio Tagliaferro,³⁰ il dipinto contrappone al pacifico trionfo di Venezia, rappresentato nella parte alta del telerò, la difesa armata dei sudditi dai nemici raffigurata nella parte opposta. Così, invertendo la scena descritta nel limitrofo *Assedio di Scutari*,³¹ il Veronese ritrae in basso a sinistra, un cavaliere crociato colto nell'atto di minacciare due turchi, appena intuibili dai loro turbanti, perché troppo vicini ad una donna veneziana. Accanto e più in basso, il popolo e gli schiavi sono sorvegliati da un soldato a cavallo e dagli alabardieri, tra insegne belliche e armamenti il cui stato di abbandono denuncia la loro inutilizzabilità dovuta alla protezione del leone marciano.

Se le immagini allegoriche raffigurate nella parte alta del telerò rispettano le indicazioni del programma iconografico,³² la presenza dei militari armati non era affatto contemplata nelle prescrizioni degli estensori che a Veronese avevano richiesto di rappresentare il pacifico trionfo di Venezia e la felicità dei suoi sudditi.³³ La raffigurazione di quest'ultima istanza occupa il centro della tela dove un folto gruppo di gentiluomini, dame, prelati, accanto ad astanti stranieri (ritratti per figurare i popoli conquistati) si affacciano da un verone balaustrato decorato dallo stemma del Doge Nicolò da Ponte, per celebrare festosamente il buon governo della città.



Fig. 3.55 – Paolo Caliari, *Apoteosi di Venezia*. Particolare; fig. 3.56 – Paolo Caliari, affresco della volta della Sala dell'Olimpo di Villa Barbaro a Maser. Particolare.

I personaggi alla balaustra sono inquadrati dalle due retrostanti colonne tortili riprodotte nel registro intermedio dell'*Apoteosi* (fig. 3.55), secondo un assetto compositivo già adottato nella volta della sala dell'Olimpo di villa Barbaro a Maser (fig. 3.56), ove due colonne salomoniche incorniciano le figure affacciate al parapetto di Giustiniana Giustiniani e della nutrice.³⁴

Il dipinto metaforico dell'*Apoteosi* inneggia ad una Venezia eletta e ai suoi integerrimi governanti: gli elementi iconografici sono sapientemente giustapposti per inscenare l'ideale ascesa di una Repubblica elevata a modello di regno della cristianità.

Da quando fu completato il dipinto fu elogiato, ad iniziare dal pittore-scrittore Raffaello Borghini.

Per quanto concerne l'autografia, l'esecuzione dell'opera non viene attribuita completamente a Paolo Caliari dal momento che appare innegabile l'intervento di alcuni collaboratori, tra i quali il fratello Benedetto.

Gli interventi di restauro e le ridipinture che furono eseguiti nel corso del tempo, appesantirono alcune parti del telerio alterandone irrimediabilmente l'originaria armonia cromatica.

3.2.2. Il confronto tra i disegni preparatori e il telerio

Le ampie dimensioni dei tre dipinti per il soffitto della Sala del Maggior Consiglio avevano reso necessario l'ingaggio nella bottega Caliari di numerosi aiutanti. Invece di seguire l'esempio di Tintoretto, che in simili circostanze aveva affidato ai giovani allievi l'intera esecuzione della commissione, anche per quest'incarico il Veronese preferì procedere con la sua usuale metodica. Così, come per ogni composizione di grande formato, deve aver realizzato numerosi disegni di studio a penna e a gesso³⁵ per definire l'organizzazione del cosiddetto *modello a chiaroscuro*, un elaborato che precedeva la stesura del dipinto ed indicava le linee guida del maestro agli assistenti coinvolti nella realizzazione di una parte dell'opera. Essendo un vero e proprio strumento di lavoro, da utilizzare durante tutte le fasi operative dell'esecuzione, il chiaroscuro subiva un considerevole deterioramento e per questa ragione, logoro e sciupato di solito veniva distrutto. Probabilmente per questo motivo, alle volte si dipingevano su carta o tela dei modelli finali ad olio.

L'unico modello di studio riguardante l'assetto compositivo dell'*Apoteosi di Venezia*, ad oggi pervenuto, fu realizzato tra il febbraio del 1578 – ovvero dopo l'incendio di Palazzo Ducale del 20 dicembre 1577 – e il 1582, anno in cui Raffaello Borghini accenna al telerio quale opera compiuta,³⁶ e forse è possibile anche restringere quest'arco temporale al biennio 1579-1580.

Si tratta di un elaborato di quasi 18 x 12 onces (52,5 x 35 cm) disegnato a penna e inchiostro bruno scuro, trattato cromaticamente con acquerello bistro e biacca, quadrettato a gesso nero, su carta preparata rossiccia, controfondato e piegato in senso orizzontale (fig. 3.57). Il foglio riporta anche la didascalia a penna "*P. Veronese/cat. 35/.../...COLI.*" risalente, per calligrafia, al Settecento.

William Roger Rearick sostiene che tale disegno preparatorio

“non costituisce né il modello definitivo del dipinto, né quello da presentare all'approvazione ufficiale, perché descrive quella particolare fase del lavoro in cui

le varie idee venivano riunite insieme su un'intelaiatura prospettica e potevano subire quindi ancora qualche modifica o correzione."³⁷



Fig. 3.57 - *Apoteosi di Venezia*, disegno preparatorio, (1578-1582 circa); fig. 3.58 - *Studi per l'Apoteosi di Venezia*, (1578-1582) circa, Berlino Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 22070.

L'impostazione di questo "modello intermedio" fu certamente preceduta da una serie di schizzi a penna e da una rapida analisi dei soggetti, ritratti singolarmente o in varie formazioni. Appartiene a questa tipologia di disegni lo studio denominato *Cavaliere per il Trionfo di Venezia*, un abbozzo a penna e inchiostro bruno, acquerellato a bistro e parzialmente quadrettato a gesso nero (fig. 3.58).

Il suo esiguo formato, di poco più di 5 e $\frac{1}{2}$ per 3 e $\frac{1}{2}$ onces (16,4 x 10,3 cm), fu ricavato da un foglio più grande già provvisto di un'ampia quadrettatura che risulta proporzionata al reticolo del modello dell'*Apoteosi*.

Lo schizzo ritrae due gruppi di figure destinate ad occupare la zona inferiore del dipinto. L'assetto dei personaggi raffigurati su questo foglio è tutt'altro che decisivo, e non corrisponde esattamente alle pose definite dal modello in esame. Infatti, anche se i due armigeri furono ripresi quasi puntualmente ma senza le loro alabarde, lo sdoppiamento del volto del paggio con il cesto di fiori (orientato prima verso il cavaliere e poi di profilo) tradisce un'indecisione che venne risolta nel modello con la rappresentazione di due figure. Tale soluzione subì un'ulteriore modifica nel telerò dato che i due soggetti di cui sopra, furono sostituiti da altrettanti soldati.

Il gruppo disegnato nella parte bassa del foglio fu sottoposto invece a notevoli variazioni: il soldato seduto sul tamburo non fu trasferito nel modello e di questo personaggio si dipinse sul telerò la sola grancassa; la posa dello schiavo fu mantenuta sia nel preparatorio che nel lavoro finito seppure con qualche leggera modifica, mentre il falco che egli solleva con la mano destra non sarà più presente

in entrambi elaborati; ed infine nel modello la postura del cane fu sottoposta ad un cambiamento definitivo.

Generalmente si arrivava al modello finale mediante il successivo perfezionamento degli esemplari intermedi. Nel disegno in questione la metamorfosi sembra già iniziata, come documenta l'armatura dipinta nel telerio in corrispondenza dello spazio vuoto lasciato sulla sinistra del comparto inferiore del bozzetto. Per questa aggiunta, inserita per equilibrare la presenza a destra del tamburo, fu infatti studiata velocemente a gesso una soluzione, in una fase temporale successiva al completamento dell'esemplare in esame.

In definitiva, il presente preparatorio stabilì la sistemazione dei soggetti principali ma senza precisare le loro caratteristiche che vennero invece specificate nel modello successivo, assieme alla disposizione delle figure di secondaria importanza³⁸ e di alcuni elementi, quali lo scudo gentilizio del doge Nicolò Da Ponte, la scultura dorata raffigurante il leone marciano e dei bronzi di Mercurio e Ercole.

Si nota inoltre che nel modello, le dimensioni di Venezia e delle divinità che la circondano risultano molto ridotte rispetto alle moli che furono loro attribuite nel lavoro finito. Per di più, siccome la nicchia di sinistra è vuota e quella di destra accoglie una statua differente dalla soluzione utilizzata nel dipinto, si presume che agli assistenti incaricati di eseguire certe porzioni dell'opera venisse concessa l'opportunità di introdurre alcuni elementi secondo il loro estro.

Anche per l'apparato scenografico si registrano delle differenze tra il modello e il dipinto.

Le mensole sotto la parte centrale della cornice della trabeazione, nell'abbozzo sono 17 mentre nel telerio 19: ciò dipende dal fatto che nel lavoro finito il tratto di cornicione posto al centro risulta più ampio. Inoltre, nella versione definitiva incrementa anche la profondità delle due porzioni aggettanti dell'architrave sostenute dalle colonne tortili, che da 12 once (34,77 cm) passa a 19 once (55 cm).

Nel disegno preparatorio, le colonne ritorte non sono ripartite in rocchi e sono prive di scanalature, e le torri merlate, presumibilmente frutto di un'idea tardiva, nel telerio risultano meno esili.

Ma la maggiore difformità riguarda proprio il cambiamento dello scorcio prospettico riscontrabile dal confronto tra il disegno preparatorio e il lavoro finito, modifica che consentì al pittore di accentuare l'inclinazione dello scenario al fine di rendere imminente l'imponente struttura architettonica.

Per quanto riguarda l'esecuzione materiale del disegno le fasi che si succedettero furono probabilmente le seguenti. Su di un foglio di carta liscia colorata, furono tracciati prima gli assi prospettici delle colonne ritorte e delle nicchie e poi tre curve. Probabilmente quella inferiore, solo in un primo momento doveva indicare la profondità dell'apertura centrale, perché venne sostituita dalla successiva posta poco più in alto. La curvatura superiore alludeva invece all'ampiezza del fornice e costituiva la traiettoria lungo la quale collocare la personificazione di Venezia e le divinità al suo cospetto.

Completato lo scenario prospettico il pittore vi sovrappose i personaggi selezionati dalle precedenti soluzioni a penna. Quindi al disegno fu applicato del colore ad acquerello e della biacca molto diluita. Il trattamento cromatico dei personaggi nascose il sottostante tracciato architettonico che venne in parte ripassato a penna nelle zone lasciate libere dai figuranti.

Senza dubbio l'entità delle rettifiche prospettive intercorse tra il disegno preparatorio in questione e la stesura dell'opera richiesero la predisposizione di un ulteriore elaborato, il perduto *modello a chiaroscuro*, e questo spiegherebbe anche la ragione per cui il presente foglio sia sopravvissuto all'esecuzione dell'opera.

3.2.3. Il punto di vista nel dispositivo prospettico del modello e del telerio

Dal punto di vista prospettico il modello e l'opera sono organizzati secondo differenti modalità di scorcio.

Per quantificare l'entità di tale variazione – e per comprenderne le eventuali ragioni – si è eseguita una comparazione geometrica tra il bozzetto e il dipinto inerente la posizione del punto principale e la sua relazione con l'ambiente reale.

Il modello è racchiuso in una ellissi i cui assi presentano delle misure piuttosto esigue rispetto ai 26 piedi x 16 piedi e 8 once (9,04 x 5,80 metri) del telerio di Palazzo Ducale. Inoltre le sue dimensioni non sono rapportabili all'estensione del lavoro finito: se infatti si incrementano le misure del disegno ellittico in maniera proporzionale rispetto alle dimensioni effettive della tela ellissoidale, si può constatare che nel bozzetto a parità di asse minore, l'asse maggiore raggiunge appena i 25 piedi (8,70 metri), misura inferiore allo sviluppo reale del dipinto; viceversa, a parità di asse maggiore, l'asse minore arriva a 17 piedi e 4 once (6,02 m). Dunque nel primo caso l'asse maggiore della tela ellittica risulta più grande di quasi un piede veneziano (34,77 cm) rispetto alla sua misura prevista dal modello, nel secondo l'asse minore del telerio è inferiore alla dimensione espressa dal bozzetto.

Pertanto, per il disegno preparatorio, l'accertamento prospettico è stato compiuto esaminando due distinte ipotesi di valutazione quantitativa: la prima rapportata alla misura dell'asse minore del telerio, la seconda all'asse maggiore della tela ellittica.



Fig. 3.59 – Verifica angolare degli elementi rappresentati sul modello (Elab. S. Masserano); fig. 3.60 – Verifica angolare degli elementi rappresentati sul telerio (Elab. S. Masserano).

Nel disegno, se si considera la geometria riferita al contorno della cornice della trabeazione, si registra una sequenza di angoli retti. Estendendo la verifica angolare a tutti i profili presunti retti e appartenenti a superfici assimilabili a piani orizzontali si rileva il medesimo risultato, ad eccezione del perimetro angolare sinistro dell'architrave della serliana (fig. 3.59). Tale constatazione implica il parallelismo dei piani associabili a superfici orizzontali e di conseguenza la presenza, nel disegno preparatorio, di un dispositivo prospettico a quadro orizzontale.

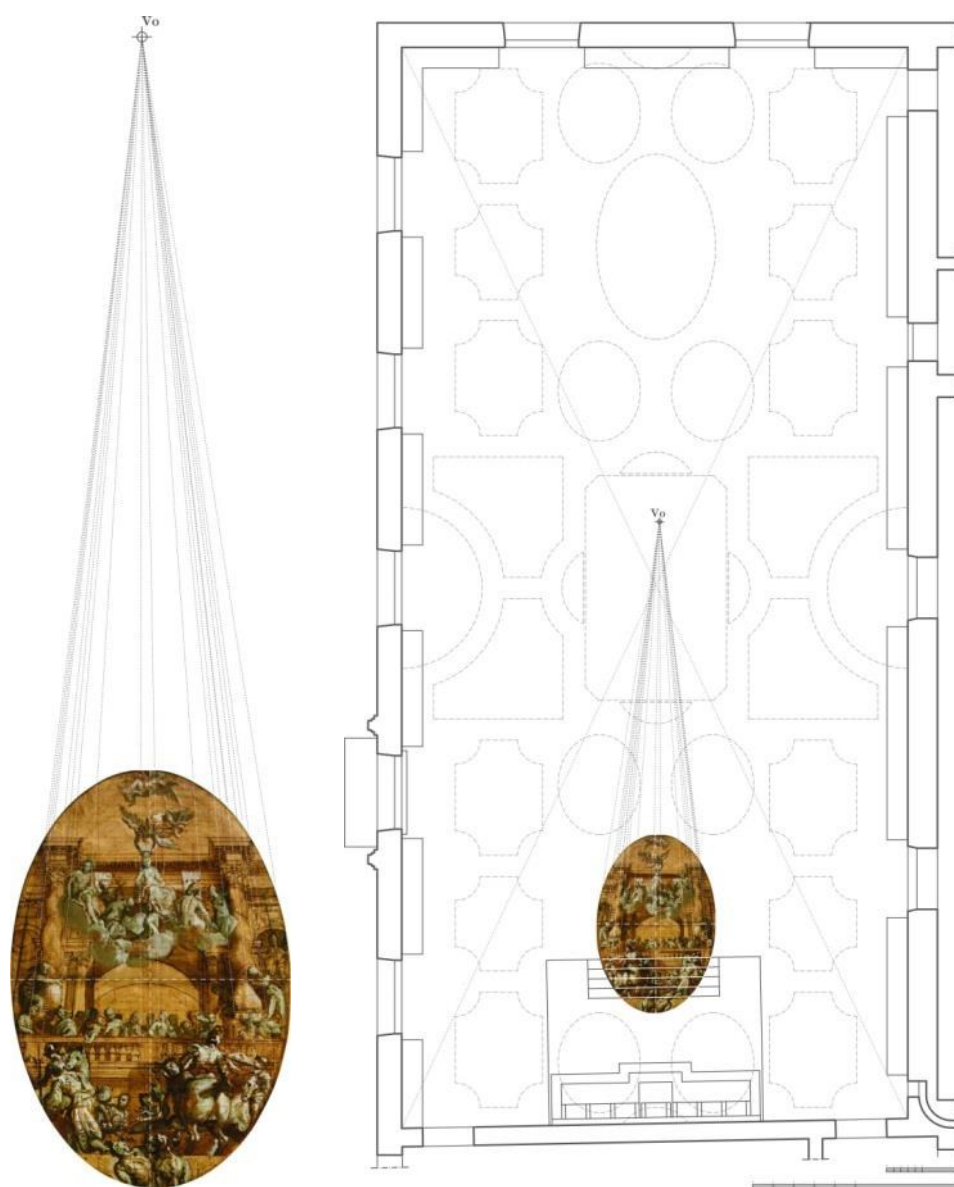


Fig. 3.61 – Identificazione del punto principale nel modello rapportato alla misura dell'asse minore del telerò e relativa contestualizzazione (Elab. S. Masserano).

Nel dipinto un analogo riscontro ha rilevato, a meno di trascurabili imperfezioni (dell'ordine di appena un grado), gli stessi risultati e quindi il medesimo apparato

prospettico (fig. 3.60). Tuttavia, come già menzionato, diversa è la posizione degli elementi che costituiscono il riferimento interno di ciascun sistema. Secondo il modello della prospettiva a quadro orizzontale le rette perpendicolari al quadro, essendo parallele alla distanza principale, convergono al punto principale.

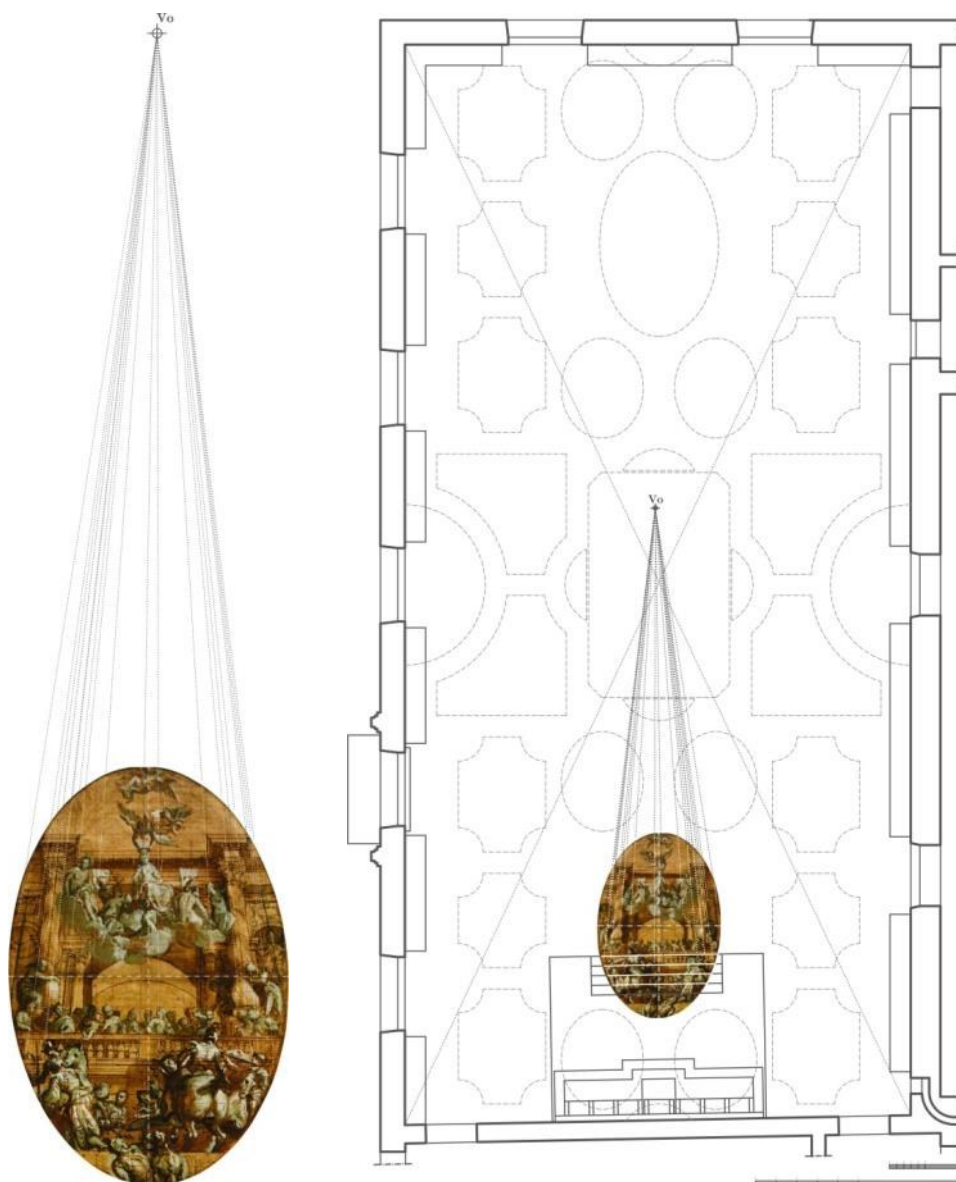


Fig. 3.62 – Identificazione del punto principale nel modello rapportato alla misura dell'asse maggiore del telerò e relativa contestualizzazione (Elab. S. Masserano).

Perciò, prolungando nel bozzetto rapportato alla misura dell'asse minore del telerò, le rette prospettiche equiparabili a delle ortogonali al quadro, ovvero gli spigoli dell'arco di trionfo perpendicolari al geometrico, si è determinata la posizione del suddetto punto limite. Tale punto si colloca a 56 piedi e 4 once (19,60 m) dal punto d'incontro degli assi dell'ellissi e non esattamente sull'estensione dell'asse longitudinale. Inoltre, la sovrapposizione del suddetto

tracciato alla planimetria dell'ambiente non ha indicato, nella proiezione sul piano di calpestio del punto principale, una specifica collocazione connessa a particolari postazioni, né una posizione legata alla peculiare conformazione della sala (fig. 3.61).

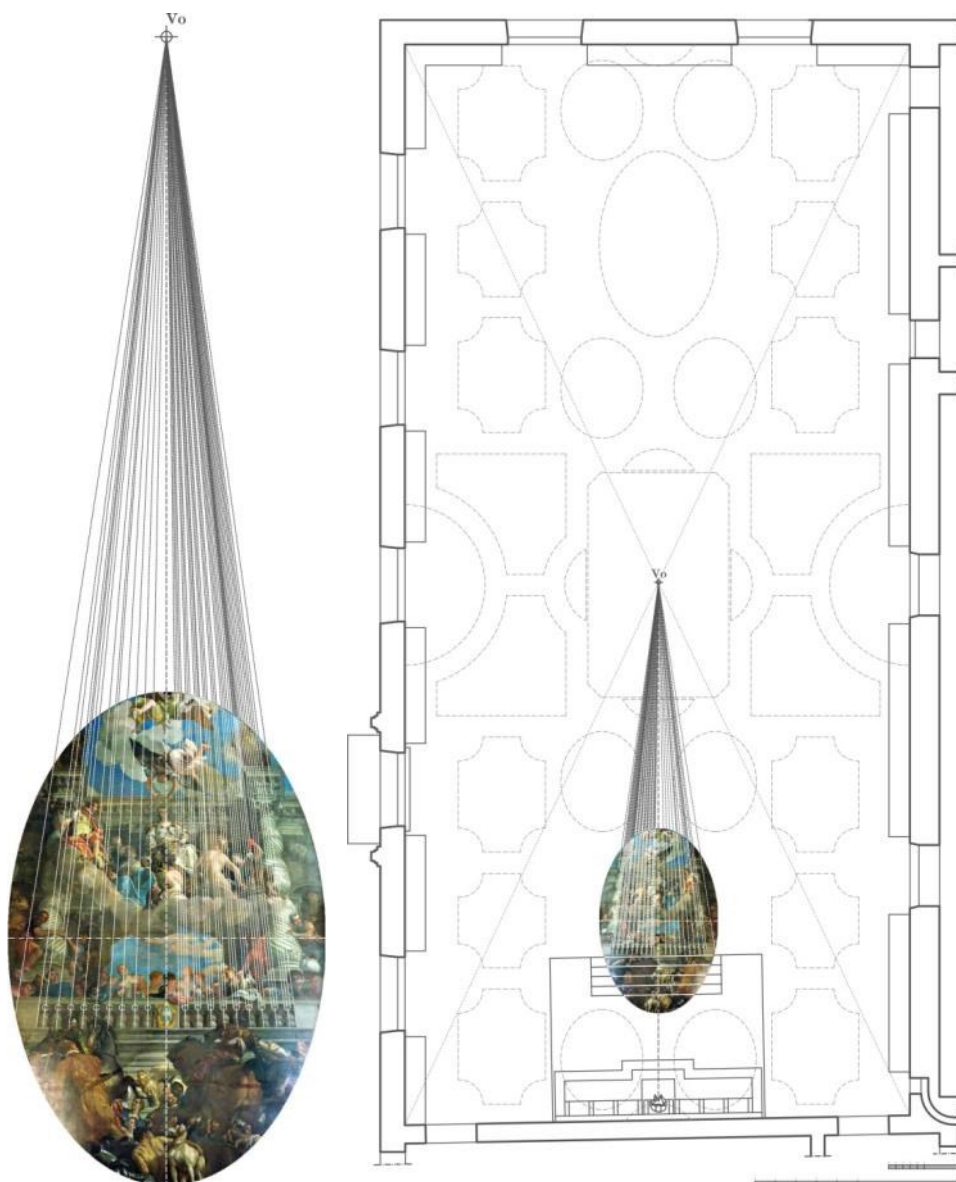


Fig. 3.63 – Identificazione del punto principale nel teler e relativa contestualizzazione (Elab. S. Masserano).

Le medesime operazioni eseguite sul bozzetto dimensionato secondo l'estensione dell'asse maggiore della tela ellittica, non hanno prodotto riscontri molto dissimili dal caso precedente, puntualizzando solo un maggiore allontanamento del punto principale dal centro della rappresentazione (fig. 3.62), quantificato nella misura di 58 piedi e 7 once (20,37 m). Nel teler, l'estensione degli spigoli assimilabili a delle ortogonali al quadro ha determinato, nel comune punto di concorso, la posizione del punto principale ad una distanza di 47 piedi e 5 once (16,50 m)

dall'intersezione degli assi della tela ellittica e sul virtuale prolungamento dell'asse maggiore. In particolare, tale collocazione corrisponde esattamente al centro della sala (fig. 3.63).

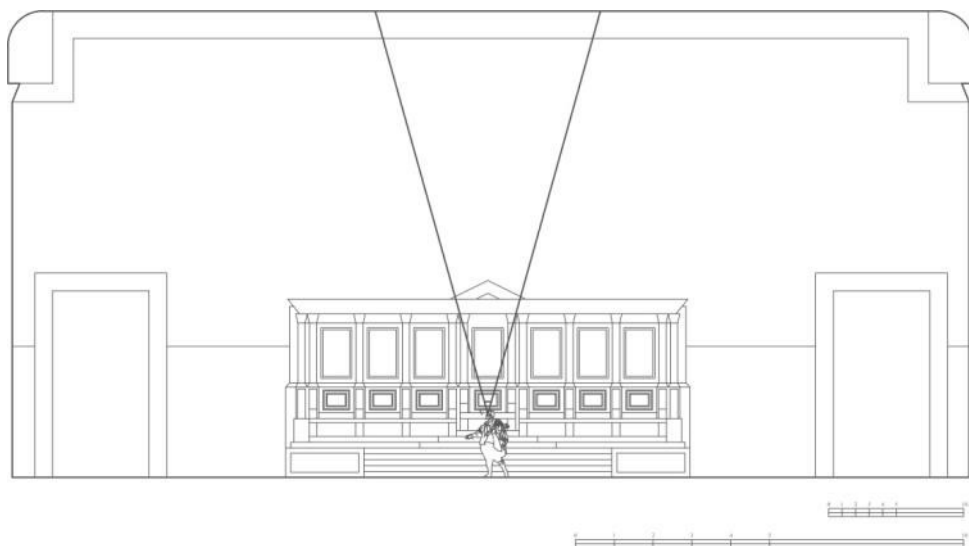


Fig. 3.64 – Sezione trasversale della Sala del Maggior Consiglio con localizzazione del punto di vista riferito al teleri (Elab. S. Masserano).



Fig. 3.65 – Antonio Diziani, *La Sala del Maggior Consiglio*, 1753-1768, Palazzo Ducale, Venezia.

Considerando i riscontri emersi dalle suddette verifiche si può constatare che dall'esecuzione del bozzetto alla stesura pittorica Veronese perfezionò la posizione del punto principale per disporre il punto di vista al centro della sala e esattamente di fronte al trono del Doge (fig. 3.64).

L'accertamento conferma quanto aveva già notato Frederick Ilchman e cioè che *“nella concezione veronesiana dell'ambientazione rientrava una notevole consapevolezza dello spazio dell'osservatore.”*³⁹

3.2.4. La posizione del piano di rappresentazione secondo *“la più giusta distanza che si possa pigliare”*

Nel dispositivo prospettico dell'*Apoteosi di Venezia*, il geometrico può coincidere o essere parallelo al quadro. Accettando la prima ipotesi, la distanza principale viene a corrispondere all'intervallo spaziale intercorrente tra l'occhio dell'osservatore e la superficie pittorica del telerio (fig. 3.66). Acquisito questo parametro attraverso una semplice comparazione metrica si è completato il riferimento interno del sistema e si sono potute avviare le operazioni di restituzione prospettica.

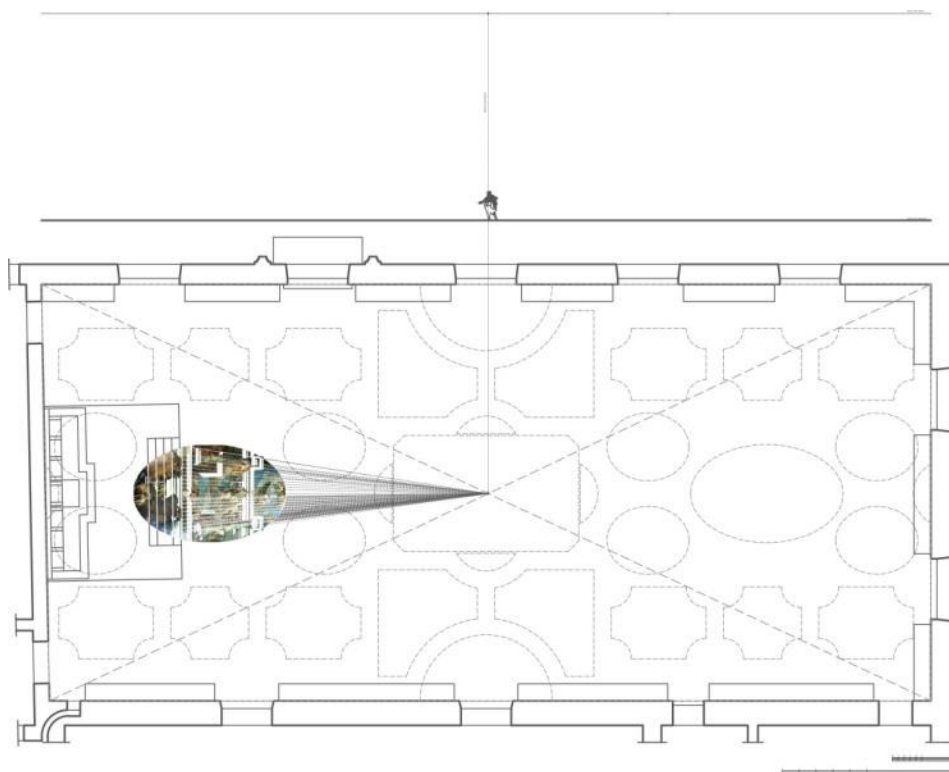


Fig. 3.66 – Distanza principale nell'ipotesi che il geometrico coincida con la superficie dipinta del telerio (Elab. S. Masserano).

Per ragioni di simmetria si è deciso di applicare il procedimento alla sola metà destra del dipinto perché in tale sezione l'architettura risultava maggiormente visibile.

Prima di intraprendere il protocollo esecutivo, si sono riconosciute alcune relazioni geometriche necessarie ad individuare l'asse prospettico della colonna

tortile, e a segnalare alcune quote riconducibili alle proporzioni dettate dall'ordine composito. I nessi in questione riguardavano, oltre il centro del sommoscapo e della circonferenza tracciata sull'estradosso dell'abaco, gli spigoli del plinto che, rapportati al suddetto asse mediante traiettorie inclinate di 45° , permettevano di specificare le altimetrie connesse allo sviluppo complessivo della colonna (fig. 3.67).



Fig. 3.67 – Identificazione dell'asse prospettico di una delle due colonne tortili (Elab. S. Masserano).

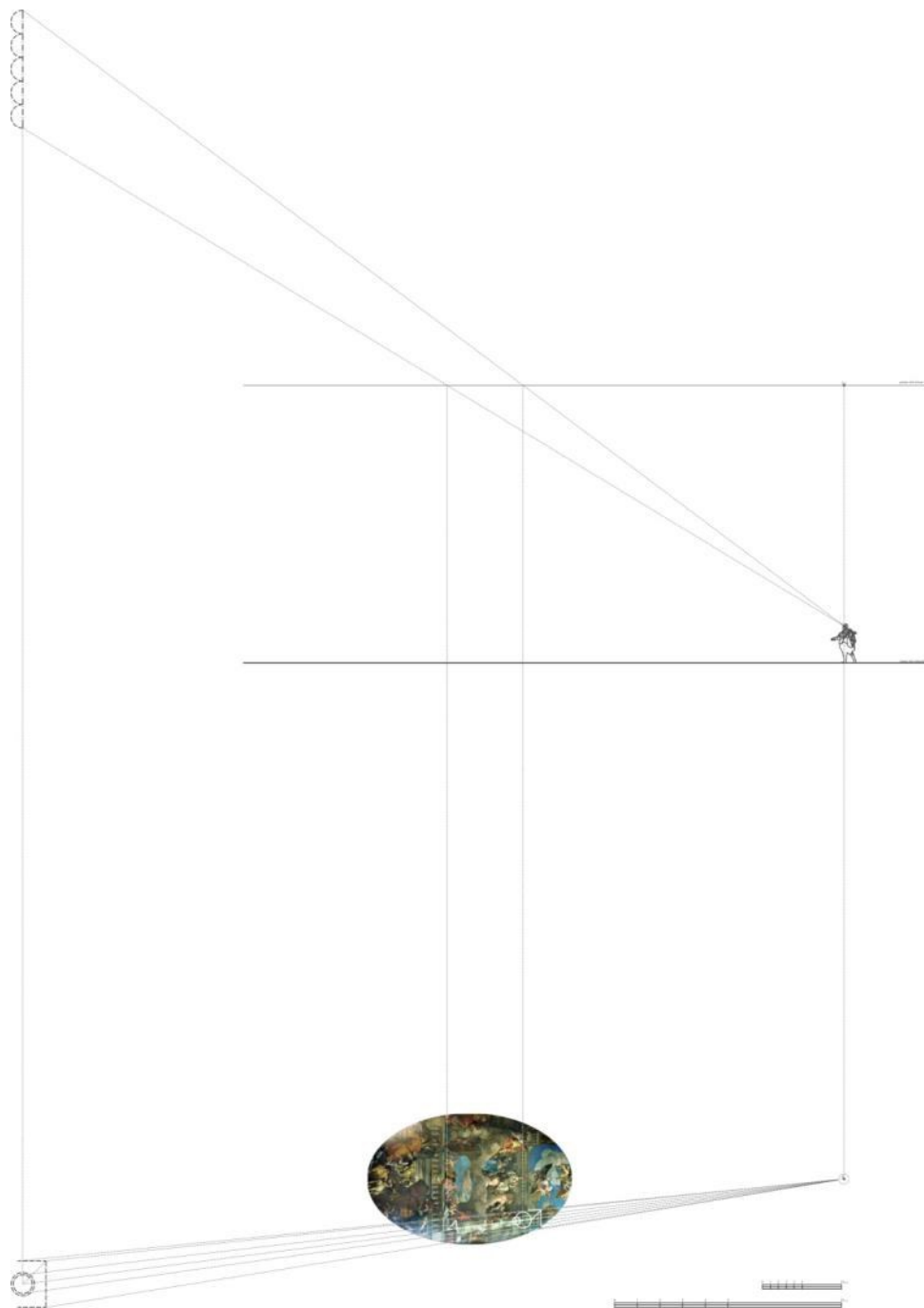


Fig. 3.68 – Restituzione dell'asse di una delle due colonne tortili eseguita impostando il quadro alla quota della superficie pittorica del telerio (Elab. S. Masserano).

Stabilita per il sommoscavo una dimensione ragionevolmente plausibile si è risaliti all'altezza e all'omoscapo della colonna tortile. Con quest'ultima misura è stato possibile confrontare l'estensione dell'asse della colonna, e osservare che nella restituzione la sua proporzione non rispettava i precetti teorici prescritti dall'ordine composito (fig. 3.68), circostanza del tutto anomala per un pittore-architetto.

L'irregolarità poteva dipendere solo dalla misura attribuita alla distanza principale del sistema di riferimento, la quale risultava inferiore a quella prefissata dal Veronese. Da questa constatazione si è dedotto che il pittore non definì tale parametro mediante un'operazione di rilievo, ma lo quantificò affidandosi ad altri criteri.

Ne *La pratica della prospettiva*,⁴⁰ compendio pubblicato a Venezia nel decennio precedente la realizzazione del telerio in esame, Daniele Barbaro suggerisce di disporre l'occhio dell'osservatore ad una distanza adeguata (*“la più giusta distanza che si possa pigliare”*) rispetto alla grandezza del dipinto, riconducendo il suddetto intervallo spaziale ad una costruzione geometrica dimostrata in applicazione a cinque diversi esempi. In particolare, la procedura seguita per determinare la distanza tra *k*, occhio dell'osservatore, e *abcd*, il *“piano su cui si disegna”* è generalizzata nell'ultimo caso (fig. 3.69) e viene così descritta:

“[...] si tirerà dal punto k, al punto a, la linea ka, e secondo quello spacio si farà la linea circolare nel centro k, dal quale, e verso h, e verso g, si tireranno le linee kh, e kg, che faranno lo angulo giusto nel punto k, e tirata poi la linea hg, si chiuderà il triangulo khg, di cui gli anguli h, e g, saranno eguali, e g, serà il punto vero della distanza come si vede nella figura 10”.

Le istruzioni del trattato prendono in considerazione situazioni riconducibili a prospettive a quadro verticale, e non menzionano nemmeno la tipologia del sotto in su, per la quale valgono gli stessi limiti di percezione fisiologica.

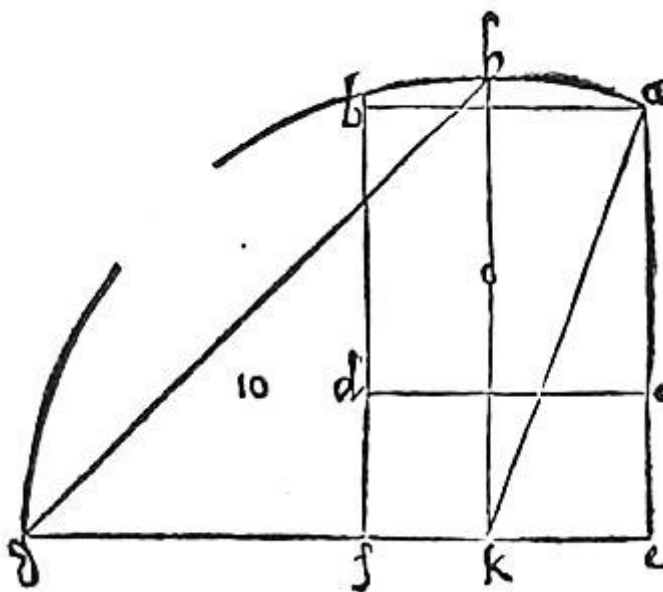


Fig. 3.69 – Figura 10 dell'ottavo capitolo compreso nella prima parte de *La pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro.

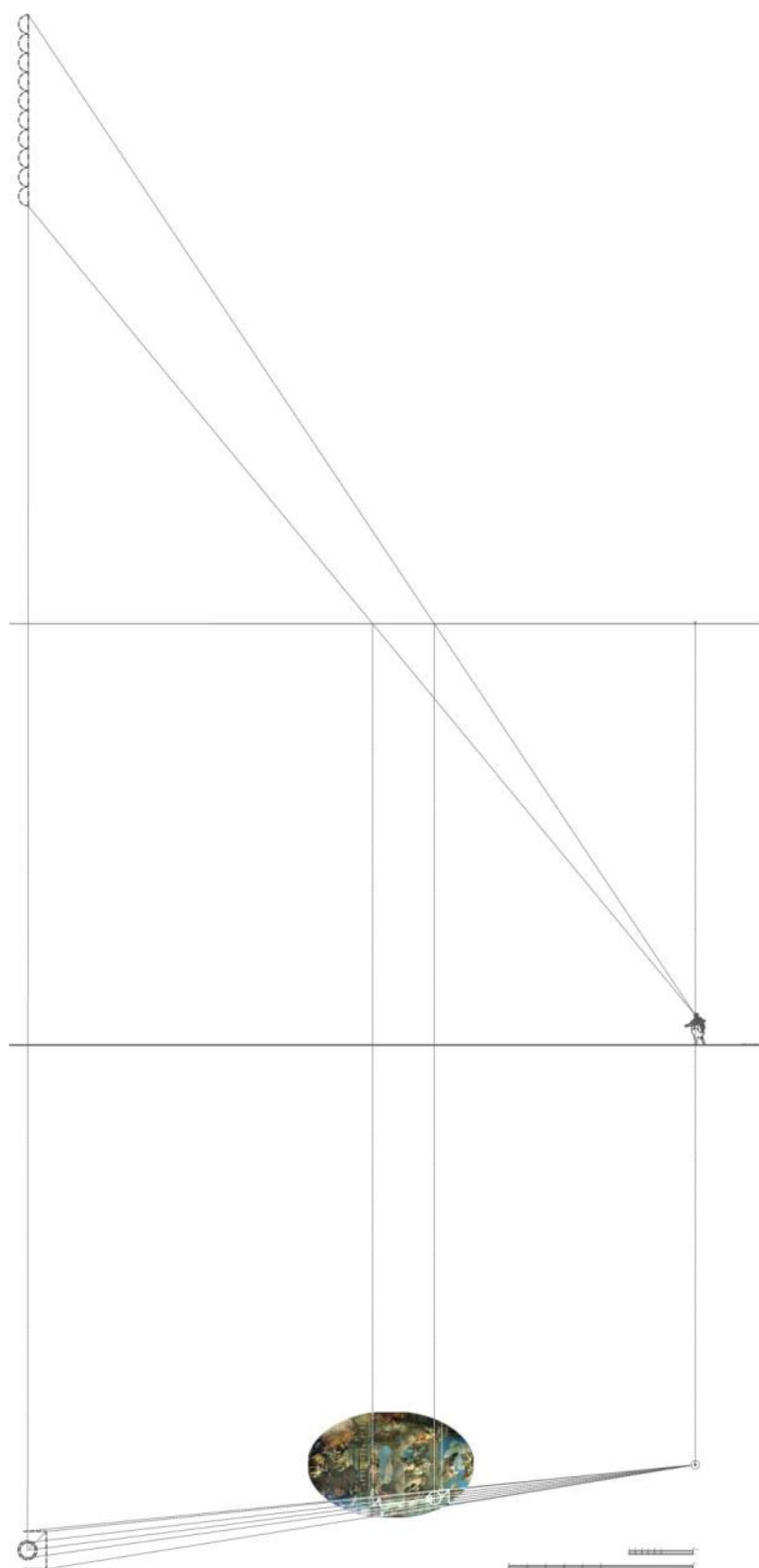


Fig. 3.70 – Restituzione dell'asse di una delle due colonne tortili eseguita allontanando il quadro dal punto di vista alla distanza suggerita da Daniele Barbaro (Elab. S. Masserano).

Pertanto i precetti del compendio possono essere estesi anche al caso in esame. Secondo le prescrizioni del manuale, per un quadrilatero $abcd$ avente i lati ab e bd commisurati alle dimensioni dell'asse minore e maggiore del telerio, e k conforme alla posizione individuata per il punto di vista, l'autore consiglia di allontanare l'occhio dell'osservatore dal piano della rappresentazione di una misura determinata dal ribaltamento della distanza ka , la cui valutazione quantitativa corrisponde al doppio della reale distanza intercorrente tra il punto di vista e la giacitura del telerio.

Quindi, raddoppiata la distanza principale e rettificato il riferimento, si è testata tale misura restituendo la dimensione del sommoscapo, dell'imoscapo e dell'altezza della colonna tortile, osservando che, con la correzione apportata, quest'ultima risultava effettivamente proporzionata secondo i rapporti stabiliti dall'ordine composito (fig. 3.70). Pertanto, mantenendo la stessa impostazione si è intrapresa la restituzione prospettica della quinta architettonica.

3.2.5. La restituzione prospettica della quinta architettonica

La restituzione dell'architettura dipinta è iniziata dalla colonna tortile, della quale erano già note le proporzioni dell'imoscapo, del sommoscapo e dell'altezza. Dal punto di vista geometrico, il fusto di questa colonna presenta una sezione costante (pari all'imoscapo) dalla base fino ad un terzo della sua altezza per poi diminuire progressivamente fino al suo termine quando raggiunge la dimensione del sommoscapo. Ma a differenza di una generica colonna, dove le circonferenze si susseguono allineando i loro centri lungo un'asse verticale, nel caso in esame i centri delle varie sezioni seguono l'andamento di un'elica il cui sviluppo non è uniforme: inizia come un'elica circolare conica, a metà del suo primo passo diventa cilindrica per poi ritornare ad essere conica nella seconda metà dell'ultimo passo. Tale variazione permette di allineare il centro della sezione iniziale con quello della base e il centro della finale con quello del capitello. Ovviamente, l'entità della torsione generata da tale evoluzione è direttamente proporzionale al raggio dell'elica.

Per valutare quantitativamente la dimensione di tale segmento si è ipotizzato che le fusarole decorative, poste al limite di ogni settore della colonna, giacessero su un piano orizzontale e fossero per questo circolari (fig. 3.71). Quindi si è individuato, per ognuna di esse, il relativo centro, per proiettarlo sulle mediane o le diagonali del restituito imoscapo, in modo da identificare dei punti appartenenti alla generatrice elicoidale.

A queste informazioni si è aggiunta l'ipotesi che la proiezione sul piano perpendicolare all'asse dell'elica, riferita alla parte iniziale e terminale della curva, seguisse l'andamento di una spirale di Archimede. Quindi, mediante inversione prospettica, si è risaliti all'estensione altimetrica dei quattro rocchi, riscontrando però un'incongruente costante contrazione dimensionale tra un settore e quello successivo. Con questi dati si è tracciato lo sviluppo della colonna che è stata completata da una base e un capitello composito.



Fig. 3.71 – Identificazione delle sezioni circolari che separano i quattro settori della colonna (Elab. S. Masserano).

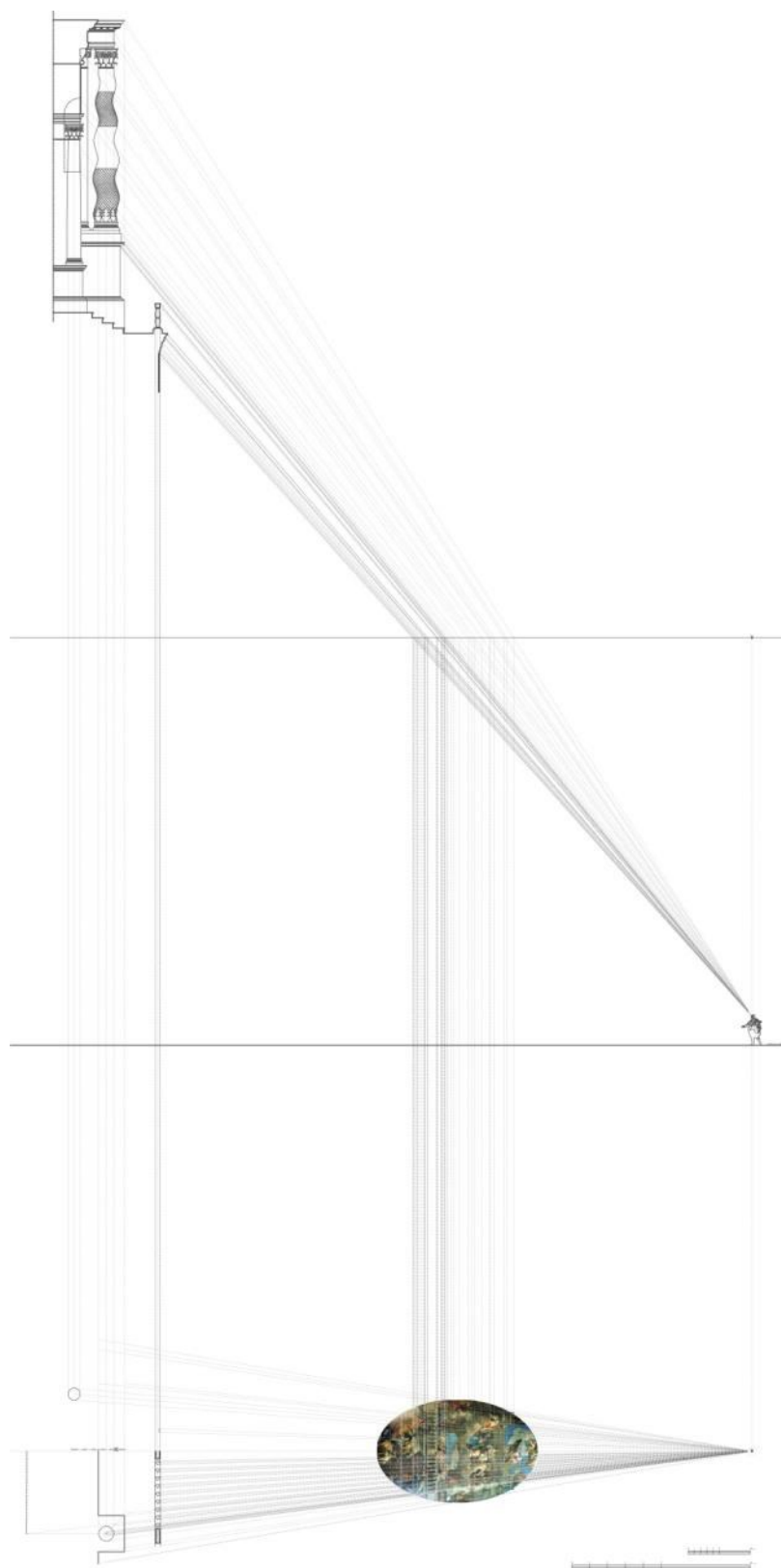


Fig. 3.72 – Ipotesi di restituzione dell'architettura dipinta (Elab. S. Masserano).

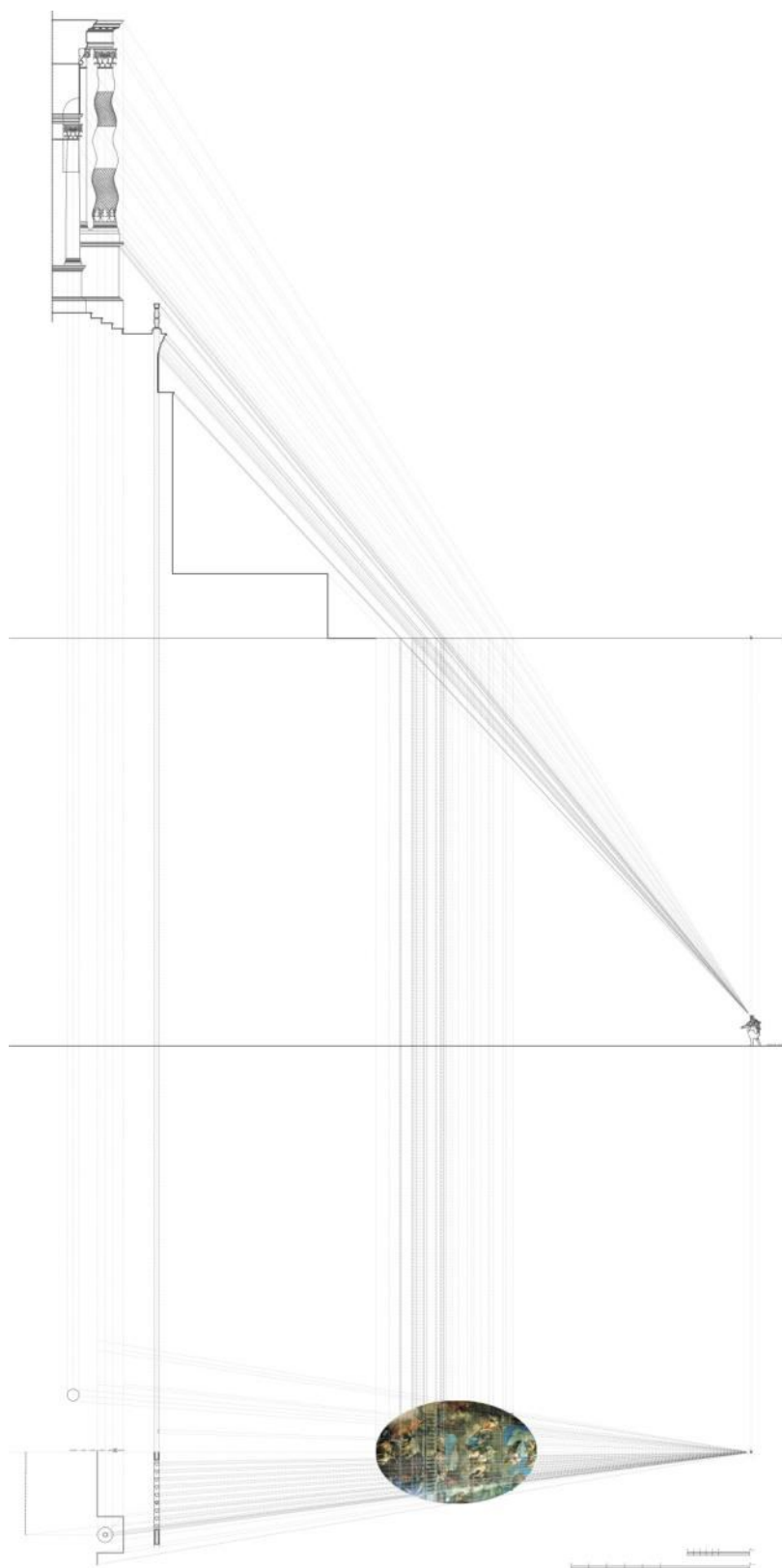


Fig. 3.73 – Ipotesi di restituzione della struttura basamentale (Elab. S. Masserano).

La restituzione è poi proseguita con la ricostruzione della trabeazione, perfezionata nel profilo della sua cornice mediante ingrandimento omotetico. Indi sono state inserite le mensole e le decorazioni floreali, e dopo aver modellato l'aggetto dal parametro murario dell'architrave, si è aggiunta la parasta accanto alla colonna tortile. Con pochi rimandi altimetrici trasferiti tramite la parasta sull'asse della colonna, è stata delineata anche la nicchia laterale e una colonna sotto l'arcata centrale.

Quindi, sempre, per mezzo dell'ingrandimento omotetico, si è proporzionata la profondità della cornice di imposta del fornice centrale e conseguentemente la relativa superficie intradossale.

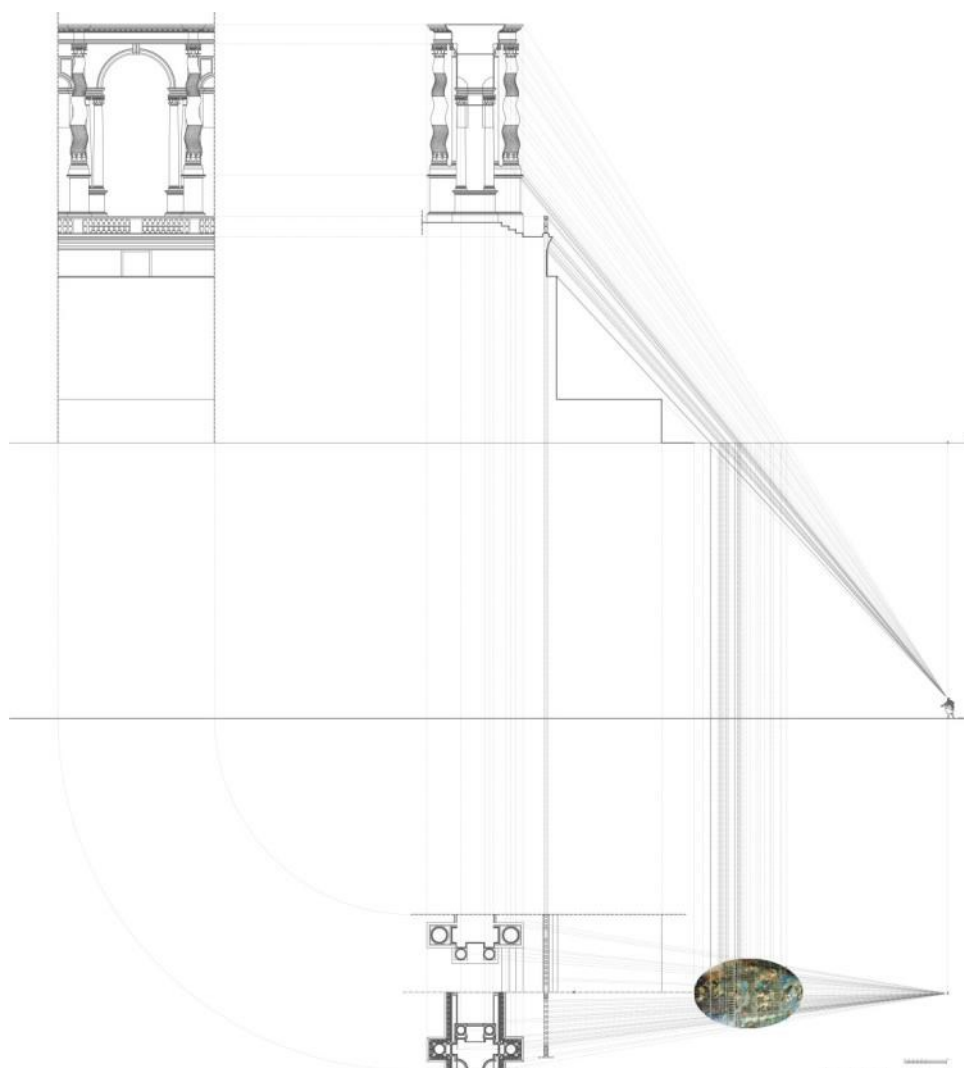


Fig. 3.74 – Ipotesi di restituzione del prospetto principale (Elab. S. Masserano).

Le base della colonna tortile è stata appoggiata alla cimasa di un piedistallo conforme a quella rappresentata nel dipinto, mentre quella della colonna sotto l'arco è stata ricomposta assieme al suo piedistallo secondo le proporzioni dell'ordine composito. La differente quota di imposta dei due basamenti

giustificava la presenza di un declivio che è stato geometrizzato mediante alcuni gradini, visibili tra i balastrini disegnati nel bozzetto preparatorio.

Per quanto concerne il parapetto, non avendo a disposizione alcun riferimento preciso, si è potuto ricavare uno spazio tra la balastrata e il basamento della struttura architettonica formulando un'ipotesi di allineamento per gli assi del pilastro laterale e della colonna tortile. Ai piedi della balaustra si è aggiunta quindi la sottostante cornice, abbozzando, fin dove possibile la rientranza che incornicia il leone marciano (fig. 3.72).

La restituzione non poteva proseguire oltre, ma si è deciso di completare comunque la parte sottostante rispettando l'allineamento con il punto di vista, ma attribuendole delle profondità arbitrarie (fig. 3.73). Alla controfacciata, si è invece conferita la stessa configurazione del fronte principale. Dalla pianta e dalla sezione così ricostruita è stato ricomposto anche il prospetto della quinta architettonica (fig. 3.74). La restituzione planimetrica e altimetrica degli elementi ricostruiti, ha rivelato un'evidente variazione dimensionale tra lo spazio reale e l'architettura dipinta, fondata sul raddoppio delle proporzioni antropometriche per ovvie ragioni prospettiche.

3.2.6. Indizi per il completamento e per un'interpretazione tipologica della architettura dipinta



Fig. 3.75 – Bozzetto dell'*Apoteosi di Venezia*. Particolare.

Oltre al già citato indizio fornito dal bozzetto, riguardante la presenza sotto l'arcata centrale di una gradinata (fig. 3.75), da un'accurata osservazione del telerò, si è scorto un altro dettaglio che ha permesso di estendere la ricomposizione dell'architettura dipinta. Il particolare in questione si è colto all'estremità della trabeazione sovrapposta alla colonna salomonica di destra, dove è stata raffigurata un'ombra autoportata (fig. 3.76). La spezzata separatrice di quest'ombra, riproducendo la stessa conformazione di quella proiettata dall'oggetto dell'epistilio sovrapposto alla colonna tortile, indicava l'esistenza, al di là del margine ellittico del telerò, di un elemento analogo, e quindi di un'ulteriore colonna ritorta collocata a suo sostegno. Alla luce di queste

considerazioni, si sono affiancate alle due nicchie laterali altrettante colonne giganti.



Fig. 3.76 – *Apoteosi di Venezia*. Particolare, con evidenziato a colori il settore dove sono raffigurate le due ombre autoportate (Elab. S. Masserano).

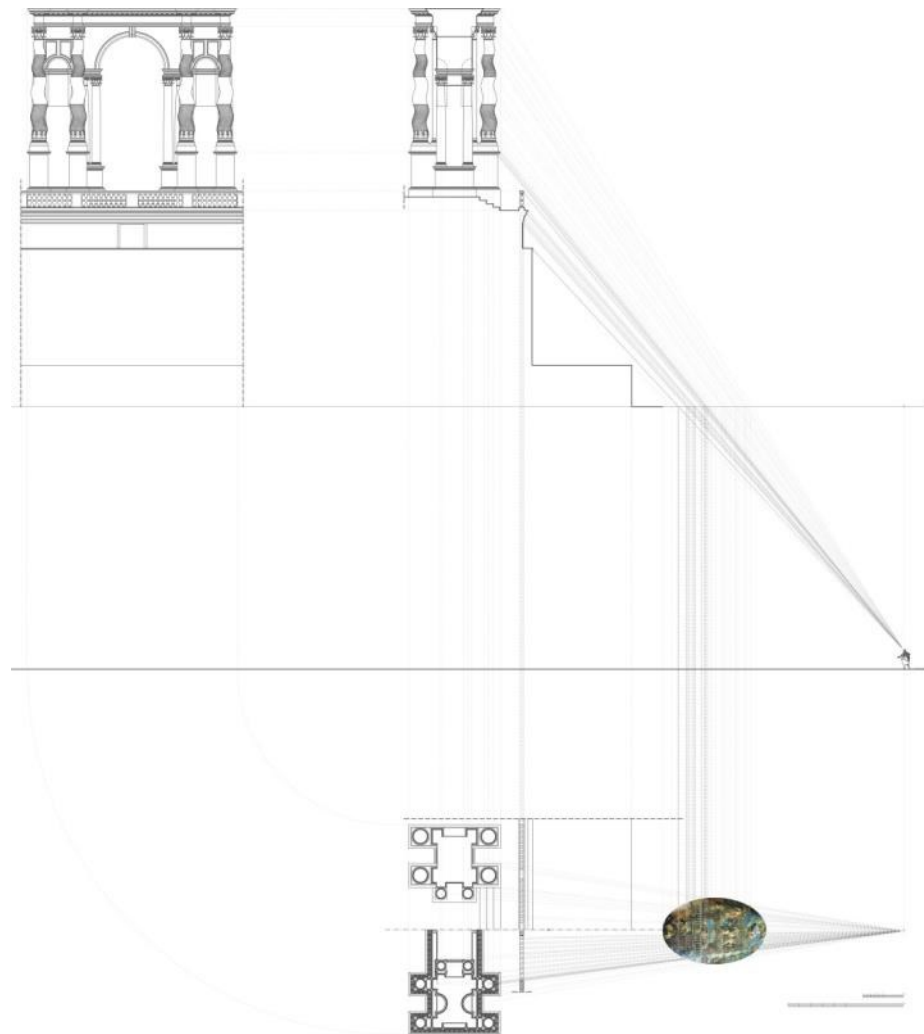


Fig. 3.77 – Ipotesi di completamento dell'architettura dipinta (Elab. S. Masserano).

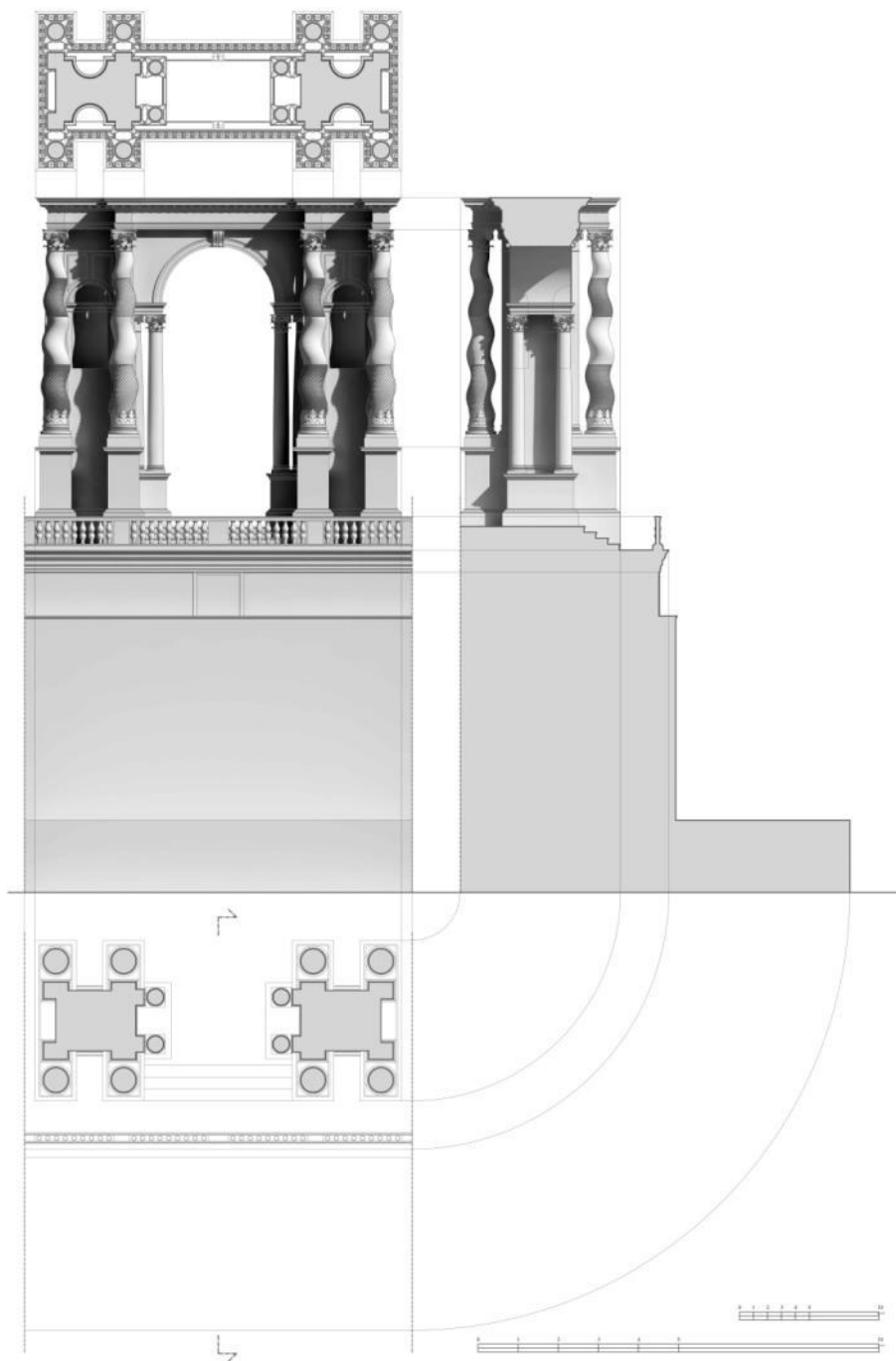


Fig. 3.78 – Proiezioni mongiane della ricostruzione architettonica (Elab. S. Masserano).

La ricostruzione (fig. 3.77) ha così restituito una struttura imponente, sollevata da una breve gradinata, dotata di un passaggio a volta e decorata da statue e rilievi come un arco trionfale. L'ipotesi che si tratti di una costruzione celebrativa è avvalorata dalla presenza di capitelli modellati secondo i principi dell'ordine composito, ordine denominato anche *trionfale*, perché utilizzato appunto negli archi di trionfo. Il precipuo significato onorario di questa particolare struttura architettonica aderisce poi perfettamente al tema del dipinto.

3.2.7. La prospettiva dell'architettura restituita. Verifiche e incoerenze

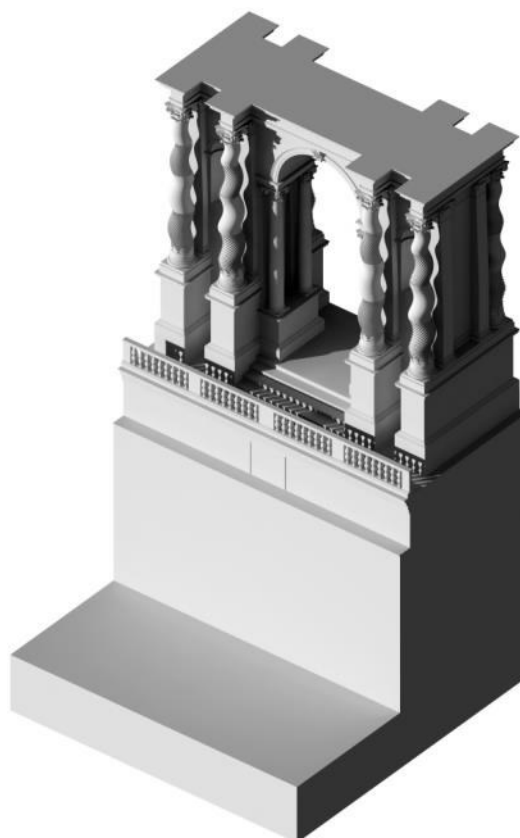


Fig. 3.79 – Maquette digitale dell'arco trionfale (Elab. S. Masserano).

Per mezzo delle proiezioni mongiane si è modellata la maquette digitale tridimensionale dell'arco di trionfo (fig. 3.79).

Quindi, impiegando i parametri desunti dall'analisi prospettica si è generata una prospettiva del modello onde sottoporre a verifica i risultati raggiunti (fig. 3.80).

Per rendere ancora più efficace il confronto si è sovrapposta alla simulazione prospettica la presenza dei figuranti (fig. 3.81), introduzione che ha evidenziato una sola incongruenza riguardante la posa di uno dei due servitori ripreso nell'atto di arrampicarsi sulla colonna tortile di sinistra e, di conseguenza, dell'uomo con il turbante ritratto alle sue spalle. Rispetto alla ricostruzione prospettica i due soggetti risultano scostati dal fusto della colonna tortile. Il difetto si imputa a un'imprecisa corrispondenza di simmetria tra le due metà costituenti l'architettura dipinta.



Fig. 3.80 – Prospettiva del modello digitale (Elab. S. Masserano).



Fig. 3.81 – Sovrapposizione dei figuranti alla prospettiva del modello digitale (Elab. S. Masserano).

3.2.8. Uno specchio come prospettografo: l'efficacia di un espediente noto



Fig. 3.82 – Paolo Caliari. Bozzetto dell'*Apoteosi di Venezia* (1579-82). Particolare.

La spiccata predilezione per la rappresentazione di scorcio, Veronese l'apprese dalla pittura dei manieristi conosciuti tra Mantova e Parma. Tra questi l'opera di Giulio Romano rappresentò certamente uno stimolo importante per il Caliari tanto da convincere Martin Kemp che egli fosse “*senza alcun dubbio in debito con lui*”.⁴¹ Di Giulio Romano, conosceva l'operato, e sicuramente anche le modalità con le quali egli era solito realizzare le sue famose illusioni prospettiche da sotto in su, sistemi che Paolo applicava con l'estro dello specialista già alla giovane età di 23 anni. E a questo riguardo un ruolo importante lo ebbe anche il veronese Cristoforo Sorte.

All'attività di cartografo Sorte aveva affiancato quella di ingegnere, architetto e di pittore prospettico, specialità professionale acquisita a Mantova sotto la guida di Giulio Romano. Dal maestro, infatti, recepì due sistemi per realizzare sulle pareti e sui soffitti prospettive illusionistiche, uno derivante dall'intersezione misurata dei raggi (presumibilmente desunto dall'esempio di Leonardo),⁴² l'altro decisamente empirico e fornito da un ingegnoso artificio. L'espediente prevedeva quanto segue: si costruiva il modello tridimensionale dell'architettura che si voleva dipingere e lo si appoggiava sopra uno specchio debitamente quadrettato da una trama di fili (fig. 3.83); osservando l'immagine riflessa nello specchio da un oculare (fig. 3.84), posto ad una lontananza equivalente alla prestabilita distanza principale, si poteva facilmente visualizzare la prospettiva da sotto in su dell'oggetto, che veniva agevolmente copiata su un foglio provvisto di una griglia congruente alla rete di fili disposta sopra lo specchio.⁴³

Come già accennato in precedenza, la familiarità tra Sorte e Caliari rende probabile la supposizione che tali sistemi fossero noti anche al Veronese: infatti,

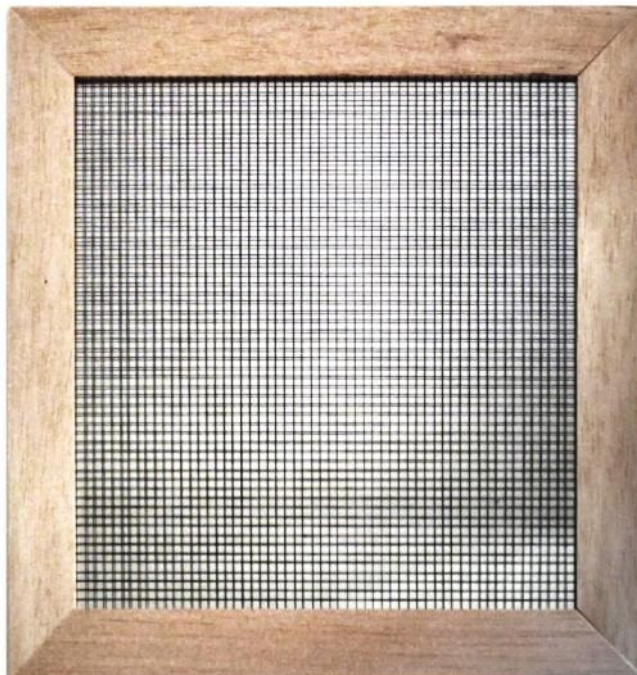


Fig. 3.83 – Ricostruzione dello specchio reticolato con fili di seta neri (Elab. S. Masserano).

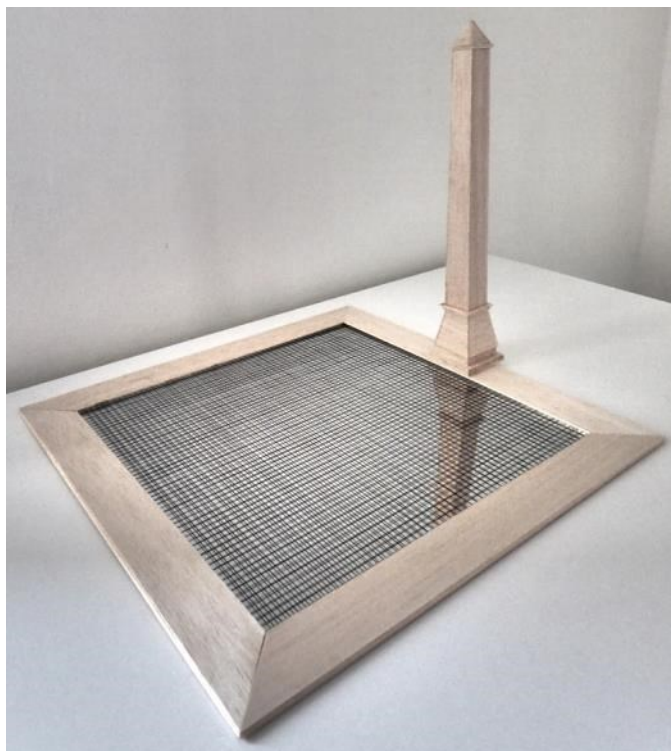


Fig. 3.84 – Ipotesi di ricostruzione del prospettografo (Elab. S. Masserano).

per la realizzazione degli scorci da soffitto, è possibile che egli si avvallesse proprio del secondo sistema. La propensione per questa ipotesi si fonda su alcune osservazioni emerse nel corso dello svolgimento della presente ricerca.

1. Durante l'analisi compiuta sui teleri a soffitto della chiesa di San Sebastiano, e di quelli appartenuti alla chiesa dell'Umiltà, sono emersi degli impianti prospettici nei quali le altezze degli apparati architettonici convergevano verso un punto di fuga, mentre i prolungamenti degli spigoli orizzontali descriventi le profondità delle stesse strutture, raggiungevano, all'opposto, un altro punto di concorso. Prospettive di questo genere, assimilabili cioè a dispositivi a quadro inclinato, possono essere riprodotte agevolmente con il metodo dello specchio, inclinando la maquette verso l'osservatore. Naturalmente lo scorcio risulta più o meno accentuato a seconda della pendenza conferita al modello.

2. Si è notato che negli allestimenti scenici dei sotto in su Veronese spesso ricorre al seguente repertorio di elementi architettonici:

a) *la colonna tortile* (fig. 3.85) – Nel *Trionfo di Mardochedo*, il pittore ne accenna un esemplare raffigurandolo attraverso un'ardita visione dal basso.

Sulla volta della sala dell'Olimpo di Villa Barbaro a Maser, Veronese trasforma illusionisticamente la realtà spaziale dell'ambiente simulando, con una prospettiva vista dal basso, la presenza di due finti loggiati ingentiliti da quattro colonne tortili.

Nell'*Annunciazione*, una delle tre tele commissionate per decorare il soffitto della chiesa di Santa Maria dell'Umiltà, la scena – organizzata secondo un audace scorcio prospettico – si svolge sotto un'imponente architettura composta da colonne tortili binate.

In tutti questi esempi, la colonna ritorta presenta sempre le stesse peculiarità: una base sollevata da un plinto, un fusto ritorto (avvolto sul fondo da una corona di foglie d'acanto e di quercia) ripartito in quattro rocchi (intervallati da fusarole e diversificati da una scanalatura a spirale o da una decorazione a elementi vegetali) e un capitello composito.

Anche nell'impianto prospettico fortemente ascensionale dell'*Apoteosi di Venezia* le due colonne tortili che decorano l'arco trionfale presentano le caratteristiche sopra menzionate, ma i loro plinti vengono sollevati da basamenti di forma quadrangolare.

b) *l'arcata* (fig. 3.86) – Occupa il centro della quinta architettonica nel telerò dell'*Annunciazione* e nell'*Apoteosi di Venezia*.

c) *la balaustra* (fig. 3.87) – è presente variamente declinata negli affreschi di villa Soranzo, nell'*Assunzione della Vergine* (Chiesa dell'Umiltà), nel soffitto della sala dell'Olimpo della villa di Maser e nell'*Apoteosi di Venezia*.

d) *la trabeazione con intradosso fregiato da elementi decorativi mistilinei* (fig. 3.88) – identici gli esemplari raffigurati nell'*Annunciazione* (Chiesa dell'Umiltà) e nel soffitto della sala dell'Olimpo a Maser.

e) *la mensola alternata a elementi floreali sotto la cornice della trabeazione* (fig. 3.89) – nell'*Annunciazione* (Chiesa dell'Umiltà), nell'*Apoteosi di Venezia*, nell'*Adorazione dei magi* (Ciclo di San Nicolò della Lattuga).

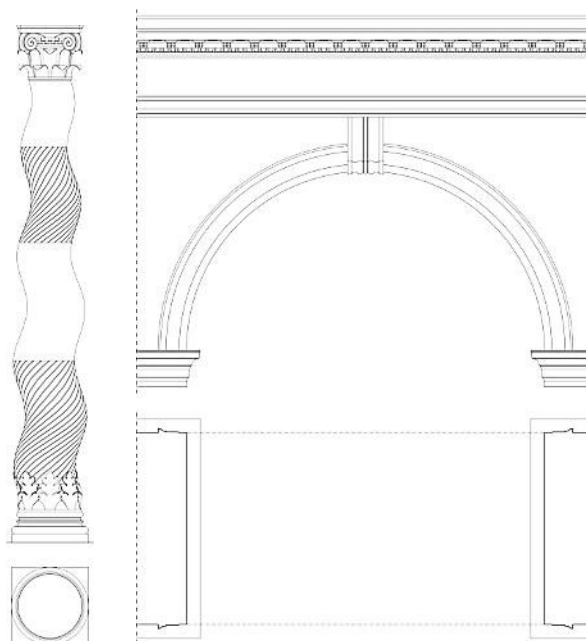


Fig. 3.85 – Colonna tortile (Elab. S. Masserano), fig. 3.86 – Arcata (Elab. S. Masserano).

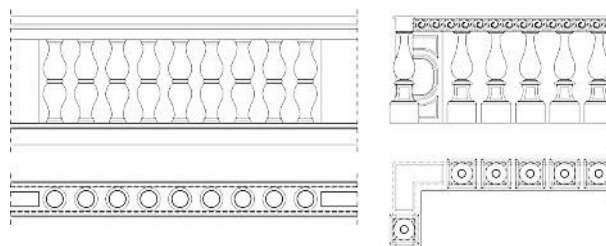


Fig. 3.87 – Balaustra (Elab. S. Masserano).

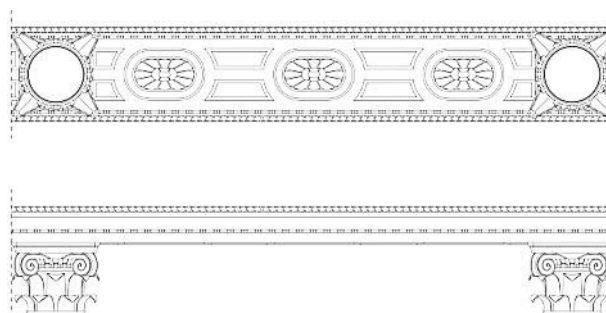


Fig. 3.88 – Trabeazione con intradosso fregiato da elementi decorativi mistilinei (Elab. S. Masserano).

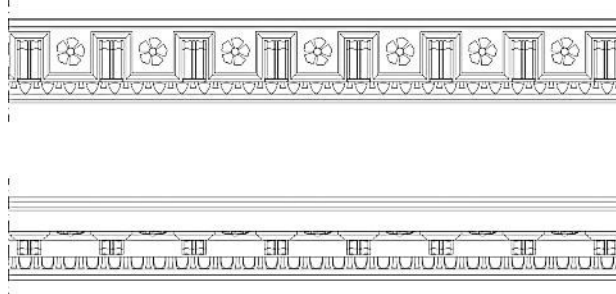


Fig. 3.89 – Mensola alternata a elementi floreali sotto la cornice della trabeazione (Elab. S. Masserano).

La reiterata presenza di questi elementi nelle prospettive a soffitto induce a ipotizzare che nella bottega Caliarì si utilizzassero delle riproduzioni tridimensionali – ridotte in scala – degli stessi, per agevolare l'abbozzo nei fondali dei bozzetti di strutture compositive più complesse.

La supposizione può trovare accredito ricordando la professione svolta dal capostipite della famiglia Caliarì, quella di uno scultore specializzato nella riproduzione di elementi architettonici, che sicuramente doveva aver prodotto un gran numero di questi esemplari come prove d'arte.

E' probabile perciò che questo genere di modelli potessero essere presenti nell'officina di Paolo, il quale poteva servirsene in svariate formazioni e appoggiandole sopra uno specchio scegliere gli scorci più adeguati ai temi pittorici che doveva affrontare.

3. Le numerose commesse affidate alla bottega del Veronese imponevano fin dalle prime fasi ideative dell'opera metodiche dalle tempistiche veloci. Il dispositivo illustrato dal Sorte consentiva di esaminare rapidamente diverse prospettive variando la posizione dell'oculare o l'inclinazione del modello.
4. Nell'officina Caliarì, tra i vari compiti demandati a Benedetto spettava anche quello di impostare le composizioni: quindi è il fratello di Paolo che si serviva del "prospettografo" di Giulio Romano.
5. Dal bozzetto dell'*Apoteosi di Venezia* al lavoro finito, la prospettiva dell'apparecchiatura architettonica cambia. A questo schizzo deve essere seguito il modello con lo scorcio definitivo, ma se la prospettiva della scena viene variata non si comprende la presenza della quadrettatura su un impianto "superato": la griglia si impiegava per trasferire il disegno preparatorio da un supporto all'altro, perché le maglie del reticolo fornivano dei riferimenti precisi che facilitavano la riproduzione del soggetto, conservando al contempo le caratteristiche di forma e di proporzioni dell'originale.

Questa rete si tracciava a disegno ultimato, tuttavia in alcune porzioni del bozzetto dell'*Apoteosi di Venezia* il suddetto reticolo risulta velato se non addirittura coperto dall'acquerello più che dalla lumeggiatura della biacca. La questione può essere spiegata ipotizzando che la griglia sia stata tracciata quando il colore non era ancora completamente asciutto oppure che il trattamento cromatico abbia in parte assorbito la quadrettatura a gessetto. In quest'ultimo caso il trattamento cromatico si deve far risalire ad una fase cronologicamente posteriore a quella relativa al disegno della griglia.

Ma se si ipotizza che il reticolo sia stato tracciato prima ancora del fondale architettonico, allora la griglia avrebbe potuto svolgere una duplice funzione, principalmente come supporto nella costruzione dell'apparto architettonico e secondariamente, debitamente rinforzata, come congegno per ricopiare il disegno sul supporto successivo.

6. Nel preparatorio dell'*Apoteosi di Venezia*, il contorno apparente di ciascuna delle due colonne ritorte, disegnato a penna con inchiostro bruno, si sviluppa con il solo ausilio di una proiettante a carboncino e senza il supporto di altre linee guida. In una prospettiva da sotto in su, la

costruzione geometrica di un soggetto complesso non può avvalersi di un riferimento così limitato: se la colonna è stata costruita geometricamente per essere poi trasferita sul preparatorio attraverso la quadrettatura, nella restituzione prospettica le dimensioni dei suoi rocchi non risulterebbero così sproporzionate, pertanto appare più consistente la supposizione che siano state copiate dal vero.

7. Se si ammette l'uso dello specchio, l'ombreggiatura del modello nell'immagine riflessa risulta speculare rispetto all'effettiva. Per rettificare il difetto basta ricalcare il disegno a retro del foglio, operazione che rende possibile la riproduzione del solo contorno apparente di qualsiasi oggetto rappresentato. Tale circostanza spiegherebbe l'assenza di un completo tracciato di costruzione prospettica nello schizzo preparatorio.
8. I due assi a carboncino che conducono lo sviluppo altimetrico delle due colonne sul bozzetto si possono costruire anche fisicamente sopra lo specchio, fissando i due capi di altrettanti fili da una parte al centro della base del puntatore e dell'altra in corrispondenza della base della colonna alla quale si riferiscono.



Fig. 3.90 – Reticolo tracciato sul disegno preparatorio dell'*Apotheosis di Venezia* (Elab. S. Masserano).

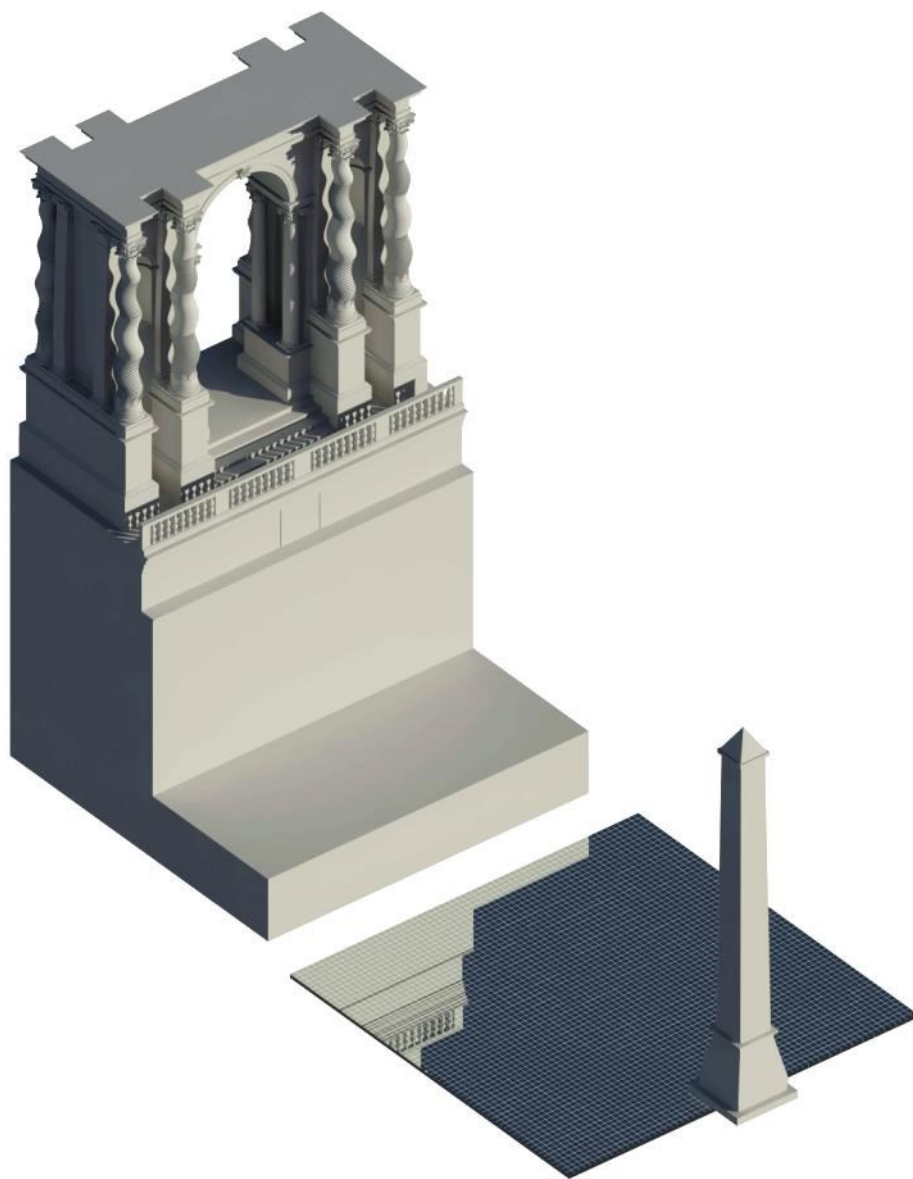


Fig. 3.91 – Il modello e il prospettografo (Elab. S. Masserano).

L'ipotesi che nell'*Apoteosi di Venezia* la prospettiva sia stata costruita con l'ausilio del metodo dello specchio è stata testata in ambiente digitale.

Allo scopo, utilizzando la prospettiva del modello numerico si è potuto dimensionare la maglia del reticolo di fili da fissare sullo specchio. Nell'elaborazione digitale la suddetta misura corrispondeva infatti ad un ottavo della distanza registrabile tra il limite delle due porzioni di cornice aggettante, giacché nel bozzetto otto sono le maglie comprese nello stesso intervallo spaziale (fig. 3.90).

La superficie riflettente è stata invece proporzionata in modo da poter accogliere l'intero modello mentre si è collocato l'oculare nella postazione corrispondente al punto di stazione dell'osservatore rilevata dall'analisi dell'impalcato prospettico.

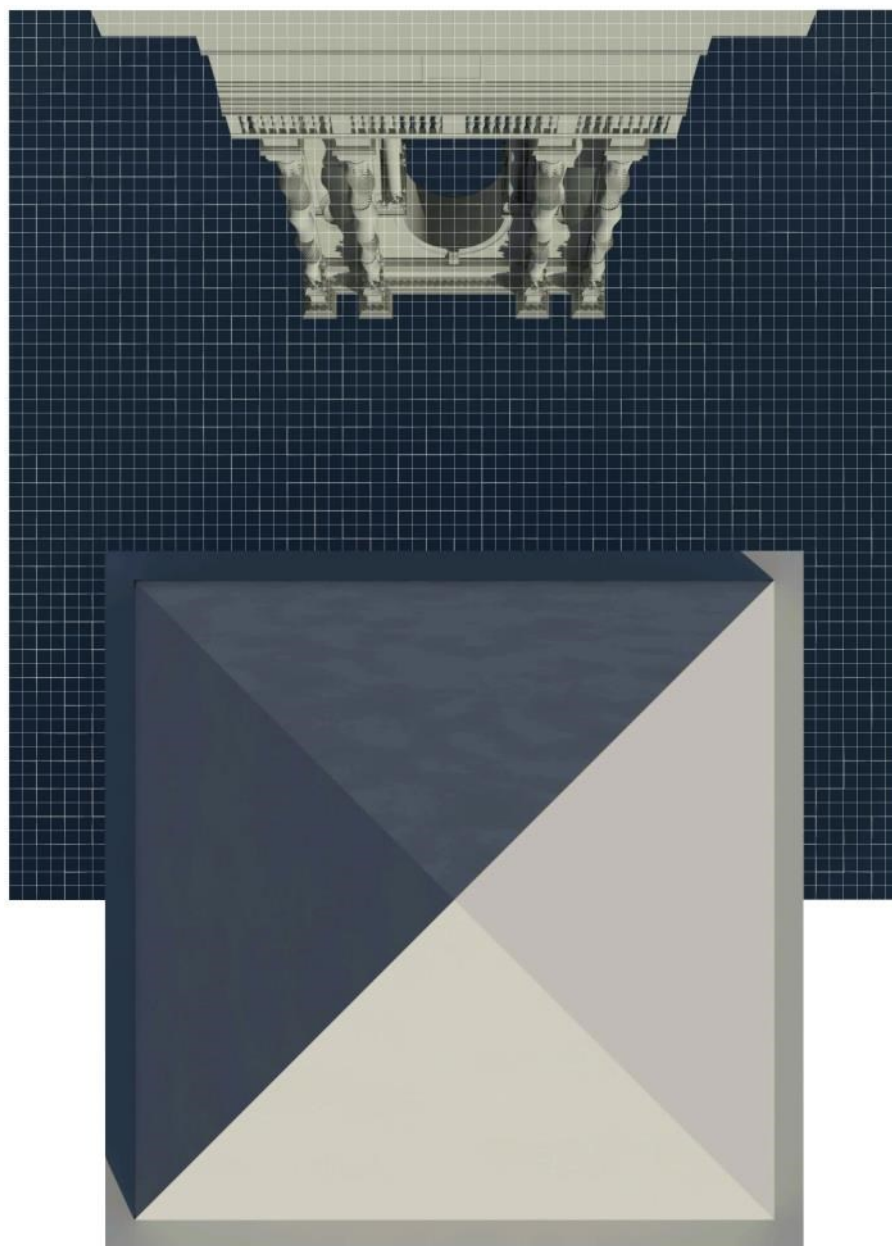


Fig. 3. 92 – Simulazione della veduta prospettica ottenuta mediante riflessione del modello allo specchio (Elab. S. Masserano).

In seguito è stato modellato un puntatore nelle fattezze di un obelisco la cui sommità raggiungeva una quota corrispondente alla misura della distanza principale.

Quindi, dopo aver appoggiato il modello sopra lo specchio reticolato (fig. 3.91), si è simulata la visione percepibile dall'apice del puntatore al fine di evocare la scena che il pittore avrebbe potuto cogliere e ricopiare su un foglio quadrettato, nell'ipotesi che egli avesse utilizzato uno specchio come prospettografo (fig. 3.92).

La veduta prospettica così ottenuta è stata poi ritagliata ellitticamente in modo da riprodurre un campo pittorico conforme al telero originale (fig. 3.93).

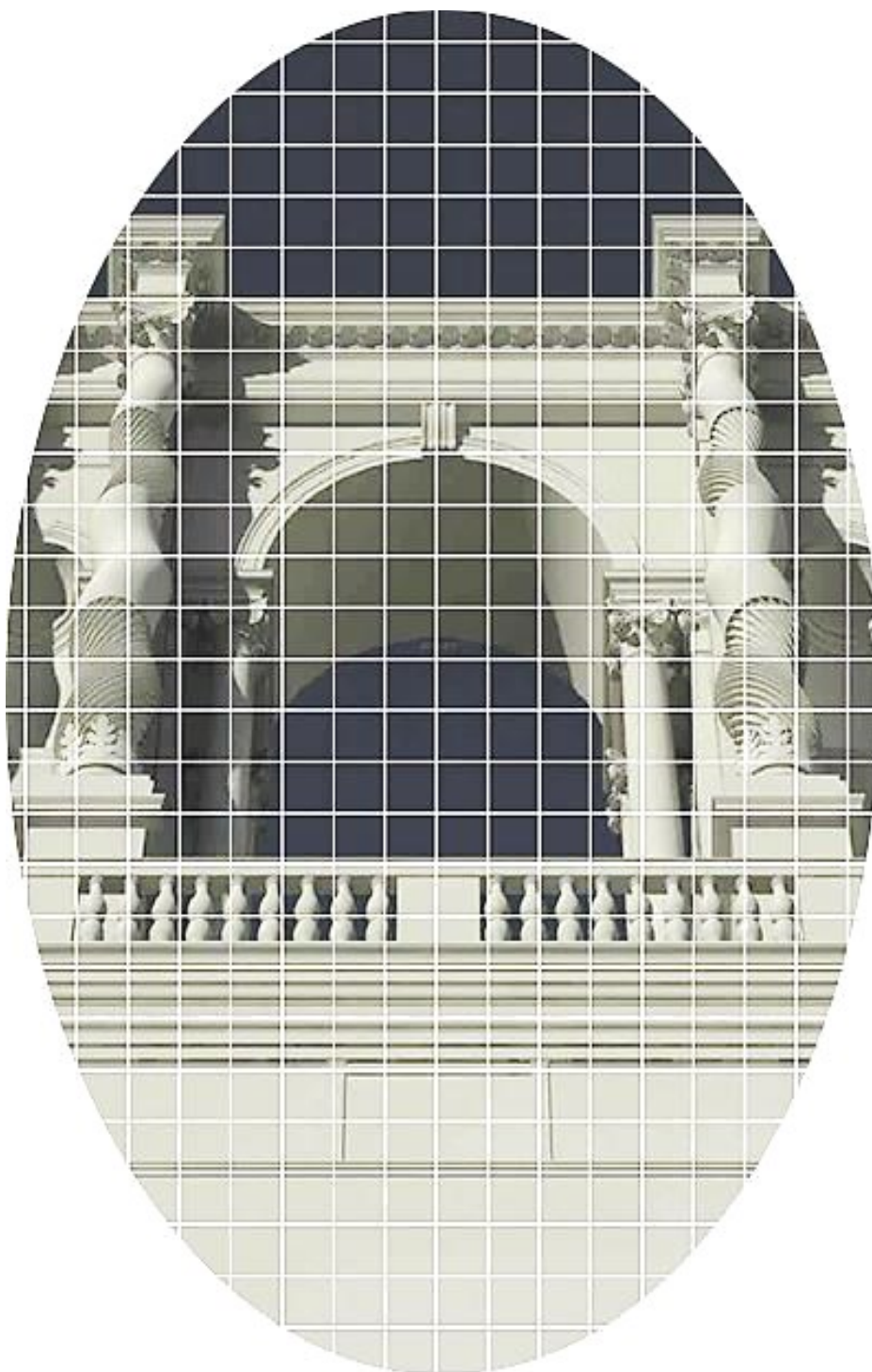


Fig. 3.93 – Particolare della prospettiva compresa nel campo ellittico (Elab. S. Masserano).

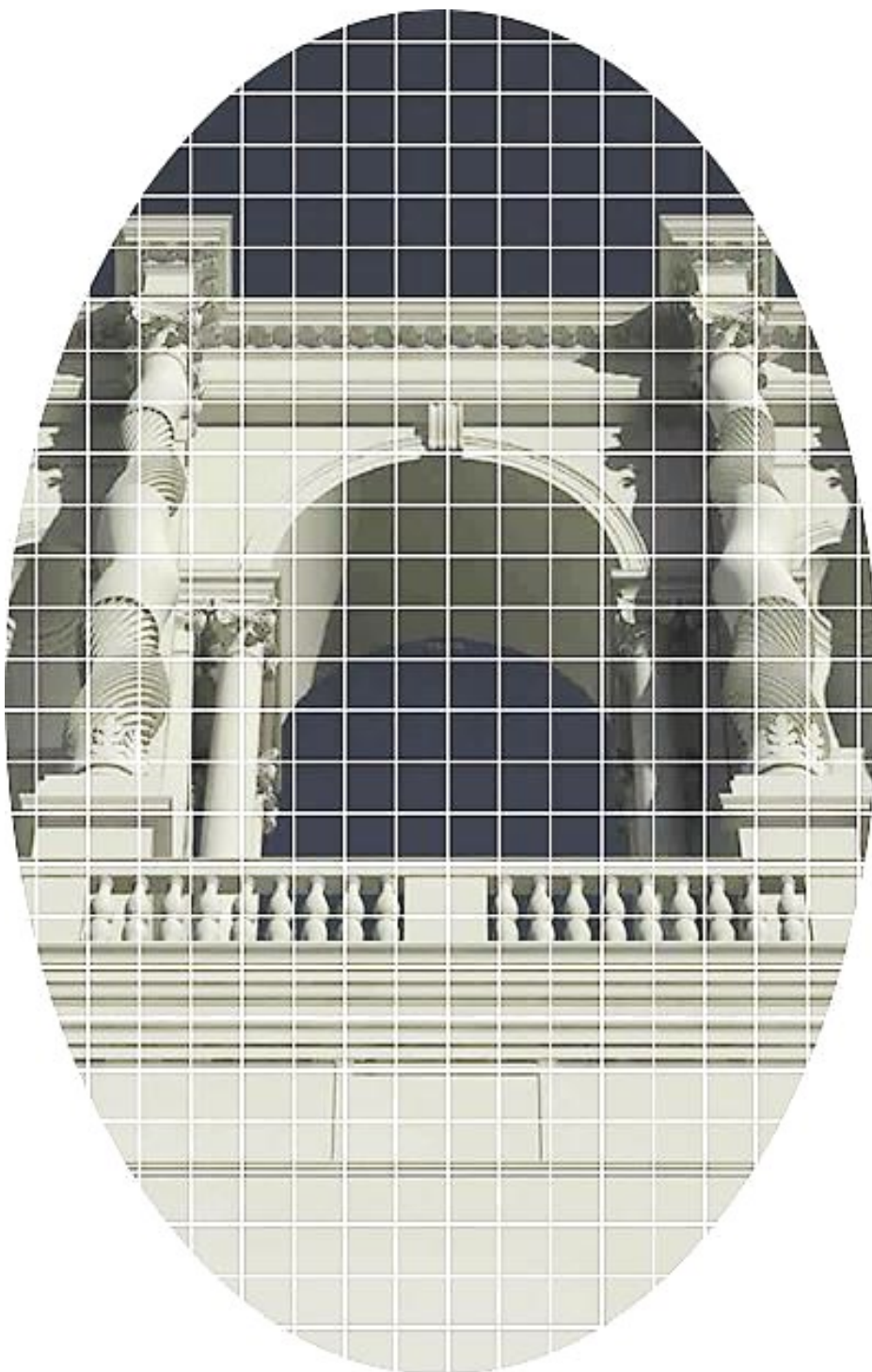


Fig. 3.94 – Riflessione del particolare della prospettiva compresa nel campo ellittico (Elab. S. Masserano).

Infine, un'ulteriore riflessione dell'immagine ha permesso di correggere la direzione della sorgente luminosa conferendo alla prospettiva digitale l'aspetto assunto dal ricalco del disegno precedente, ovvero le sembianze del bozzetto finale (fig. 3.94).

Le visibili analogie riscontrate comparando l'esito della simulazione al bozzetto dell'*Apoteosi*, possono a ragione avvalorare la supposizione riguardante l'impiego di questo strumento nell'impostazione del telerio di Palazzo Ducale, e presumere che per mezzo di quest'espedito l'autore abbia potuto modificare facilmente l'assetto prospettico dello sfondato cambiando solo la posizione del puntatore.

La verifica ha anche dimostrato quanto l'elementare dispositivo descritto dal Sorte semplificasse la riproduzione prospettica da sotto in su di complesse architetture.

Note

¹ “Questa notte s’è abbrugiata una parte del Convento di Santi Giovanni e Paolo cioè il Refettorio, Granario e Cantina.” Archivio segreto Vaticano, Nunziatura di Venezia, lettera del 14 febbraio 1571 del Vescovo Nicastro al cardinale Alessandrino.

² Si trascrive di seguito quanto riferito da Carlo Ridolfi. “Il terzo è in santi Giovanni e Paolo da lui dipinto l’anno 1573, ed è quello narrato da san Luca nella casa di Levi usurajo, che vi fu posto in luogo del Cenacolo di Cristo fattovi da Tiziano che si abbruciò: fra’ Andrea de’ Buoni, desideroso di veder rinovata la pittura offerì a Paolo per questo effetto certa quantità di denaro che avanzato di elemosine e di confessioni haveva, prezzo che per avventura non si accetterebbe da un galant’uomo né presenti tempi per lo imprimere una così gran tela. Ma non potendo il povero frate spender di più, sforzato Paolo da preghi, lo volle in fine compiacere rassumendo così gran carica, spinto più dal desio della gloria che dell’utile. L’apparecchio è finto sotto a spatiosa loggia, in tre grand’archi compartita, fuor de’ quali si mirano belle strutture de’ palagi che rendono dilettevole veduta. Nel mezzo posa il Salvatore, al dirimpetto Levi vestito di purpurea veste e seco siedono molti publicani et altri mescolati con gli apostoli, ne’ quali compose rarissime teste in singolari effetti e vi ritrasse frate Andrea sudetto in un canto con la salvietta sopra la spalla, dalla cui effigie si trarebbe di vantaggio ciò che fu speso nell’opera: e tra le cose d’ammirazione è la figura dell’hoste appoggiato ad un piedistallo che, oltre il divisar singolarmente la qualità del personaggio, è di così fresche carni che par vivo e gli è vicino un servo etiope con habito moresco e cesta in mano, che mostra di ridere, che muove a riso chi lo mira. L’opera tutta in fine è maneggiata con grande maestria quanto in questo genere si può fare, non volendo Paolo rimettervi di coscienza né dar materia a frate Andrea di dolersi di aver impiegato il suo denaro.” C. Ridolfi, *Le meraviglie...*, cit., pp.28-29.

³ A.S.V., Santo Uffizio, 1572, busta n. 33.

⁴ “Nui pittori hauemo la si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti e i matti [...]; se nel spa quadro li avanza spacio io l’adorno di figure si come mi vien com(m)esso et secondo le inuentioni.” Tratto dalla trascrizione del verbale del processo di P. Fehl., *Veronese and the Inquisition*, in “Gazzete des Beaux-Arts, 1961, II, pp. 349-351.

⁵ “D(omi)ni decreuerunt sup(radic)tu(m) D(ominum) Paulu(m) teneri et obliganet emandandu(m) pictura(m) de qua in constituto ita, ut conueniat ultim(a)e cen(a)e D(omini) arbitrio S(anc)ti Tribunalis infra ser?? u(m) trium mensiu(m) connumerandor(um) a(b) die prefixionis correctionis faciende iuxta arbitriu(m) pra(e)d(i)c(t)um (?) S(anc)ti Tribunalis connumerandor(um) suis expensis cu(m) com(m)inatione sub penis Sacri Trib(una)lis imponendis. Et ita decruerunt o(min)i mel(iori) m(od)o.” Ibidem.

⁶ Capitolo V del Vangelo di Luca: “fece al Signore Levi un grande Convito”.

⁷ 18 marzo 1697. “Il giovedì anche la domenica dell’olivo alle hore 19 sonate, si accese il fuoco nel magazzino della cavana, par causa del quale si abbruggiò tutto il Refetorio nuovo.” Emortuale fratrum conventui SS. Jo. e Pauli ab anno 1500 usque 1739, Venezia Biblioteca del Museo Correr, Codice Cicogna 822.

⁸ 30 aprile 1776. “Illustrissimi et Eccellentissimi signori Inquisitori di Stato.

Eccitato dagli obblighi dell’ufficio mio conosco io Antonio Zanetti lo stato presente d’una insigne molto e rara pittura pubblica. E’ questa la famosa cena, dipinta da Paolo Veronese, che esiste nell’ospizio de’ PP. Domenicani in Santi Giovanni e Paolo.

Verso il principio del presente secolo un improvviso e furioso incendio seguito nel vicin Refettorio, costrinse alcuni di què Religiosi, e specialmente un coraggioso polacco, a salvare dall’imminente perdita quest’opera, col dividerla prestamente in tre parti; e con quella diligenza che potean permettere quei pochi momenti, farne tre ruotoli e asportarla in luogo sicuro; come segue. Da questo violento asporto si trovò per necessita in molti luoghi la pittura pregiudicata da piccole ma frequenti crepature, per essere l’imprimitura di semplice gesso; ma fortunatamente non si perdette veruna parte essenziale o importante; come sono le teste le mani e simili; benchè alcune abbian sofferto qualche pregiudizio. Il tempo inoltre di due secoli e più vi apportò i soliti danni; inaridendo soprattutto il colore; e riducendolo al pericolo di poter cadere: facendo crescere così il timore di danni sempre maggiori. Perciò desiderabile si può rendere un pronto riparo con la ricercata diligenza e discrezione; assicurando in questa parte la durezza di un’opera ch’è una delle più pregiabili fra le pubbliche di quest’inclita dominante. Grazie.” A.S.V., Inquisitori di Stato = B. 909, alla data.

⁹ Nel registro del convento un’annotazione riporta la data d’incarico del lavoro: “1698 accomodata la Pala di Paolo Veronese rovinata dall’incendio. 8 marzo dal Sig. Giov. Battista Rossi per ducati 5” A.S.V., Convento di Santi Giovanni e Paolo, busta XIX, Squarci d’Indici vecchi. Lib. cons. c. 231.

¹⁰ In seguito alla relazione agli Inquisitori redatta dal Mengardi il Convito di Paolo Veronese è annotato per primo nell’elenco di quadri che “corrono infaticabile rischio di perire” datato 27 aprile 1782, come anche in quello compilato nell’ottobre dello stesso anno. Cfr. A.S.V. Inquisitori di Stato, Busta 909, Referte Mengardi alla data.

¹¹ “Vous voudre b. tien observera la Municipalité que nous avons fait choise d’un tableau du Tintoret rep.t le Jugement dernier, mais que ce tableau venant d’être restauré, et ne pouvant être transporté pour courir les risques de le perdre, nous y avons substitué un tableau de Paul Veronese qui se trouve placé dans Refectorie du Convent de S. Goani(sic) et Paolo, nous ecrivon aussi pour la Prevenir du changement que nous avons fait” Cfr. S. Moschini Marconi, *Gallerie dell’Accademia di Venezia...*cit., 1962, pp. 83-84. A.S.V., Direzione Generale del Demanio – Economato Edwards – Corrispondenza 1797 n.1, lettera dei Commissari del governo francese per la ricerca degli oggetti di Scienze ed Arti in Italia allo Edwards del 9 fruttidoro 1797.

¹² D. Rosand, *Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in “The Art Bulletin”, 55, n. 2 (1973), pp. 217-239.

- ¹³ Cfr. G. Nepi Scirè, *Il restauro del Convito in Casa di Levi di Paolo Veronese*, Quaderni della Soprintendenza ai Beni artistici e Storici di Venezia, 11, Venezia 1984, p.101.
- ¹⁴ Poeta e scrittore, lontano discendente di Paolo Caliarì.
- ¹⁵ P. Caliarì, *Paolo Veronese*, Roma 1888, p. 283.
- ¹⁶ G. Nepi Scirè, *Paolo Veronese. Restauri*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia 15, Venezia 1988, p. 88.
- ¹⁷ G. Nepi Scirè, *Paolo Veronese...*, cit., p. 38.
- ¹⁸ M. E. Massimi, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese: il processo riaperto*, Venezia 2011, p. 33.
- ¹⁹ Come si vedrà sarà individuata una molteplicità di punti di fuga che può garantire l'efficacia figurativa.
- ²⁰ G. Nepi Scirè, *Il restauro...* cit., pp. 121-122.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Ibidem.
- ²³ A questo proposito si vedano i paragrafi 2.1.2, 2.1.3, 2.1.4 e 2.1.5 della presente ricerca.
- ²⁴ Fino alla metà del XVI secolo la decorazioni medievali e rinascimentali delle grandi sale del Ducale furono ripetutamente rettifiche e ampliate nel corso del tempo.
- ²⁵ Le storie raccontavano le imprese eroiche compiute dai veneziani dalle origini della nuova Venezia realtina fino alla vittoria sui turchi.
- ²⁶ La commissione incaricata dal Senato era composta da Jacopo Soranzo, Jacopo Marcello e Jacopo Contarini a cui si aggiunsero il monaco Gerolamo Bardi e lo storico Francesco Sansovino. In particolare fu il Bardi a redigere tale programma dotandolo di una erudita serie di rimandi storici, mitologici, agiografici e celebrativi. Cfr. G. Romanelli, *Il programma iconografico del soffitto*, in *Progetto Gleam Team – Sala del Maggior Consiglio. Intervento di restauro sulle dorature del soffitto*. Venezia, Palazzo Ducale, Venice Foundation, Venezia 2008.
- ²⁷ “Cristoforo Sorte, singolare figura di architetto, teorico della pittura e pittore egli stesso, decoratore e grande cartografo.” Ibidem.
- ²⁸ C. Ridolfi, *Le meraviglie...*, cit., pp. 45-47.
- ²⁹ S. Sinding-Larsen, *Paolo Veronese a Palazzo Ducale*, in A. Bettagno (a cura di), *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 26 marzo – 10 luglio 1988), Neri Pozza, Venezia 1988, p. 26.
- ³⁰ G. Tagliaferro, *Veronese pittore di Stato*, in P. Mariani, B. Aikema, *Paolo Veronese ...*, cit., p. 169.
- ³¹ La tela, una delle due minori realizzate dal Veronese per il soffitto della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale di Venezia, ritrae una donna maltrattata dai turchi.
- ³² Cfr. G. Tagliaferro, *Studi per l'Apoteosi di Venezia*, in P. Mariani, B. Aikema, *Paolo Veronese...*, cit., p. 198.
- ³³ Come viene chiaramente espresso nella trascrizione del documento riportata da S. Sinding-Larsen, in A. Bettagno, *Paolo Veronese...*, cit., p.26.
- ³⁴ Da un simile confronto si possono evincere altre analogie: le acconciature, i gioielli e l'abbigliamento delle due nobildonne al centro della scena del telerò di Palazzo Ducale assomigliano a quelli indossati dalla moglie di Marcantonio Barbaro; nel dipinto ellittico la nutrice di destra, pur assumendo una posa diversa, è identica a quella raffigurata a Maser; in entrambe le pitture un cane di piccola taglia viene fatto sedere sul corrimano del parapetto.
- ³⁵ Come ci ricorda W.R. Rearick. Cfr. A. Bettagno, *Disegni e dipinti...*, cit., p.75.
- ³⁶ “e hora che si è rinovato il soffittà, della Sala del gran Consiglio egli vi ha fatto dalla parte del Tribunale del Principe tre quadri degni di lode.” R. Borghini, *Il Riposo*, cit., p. 562.
- ³⁷ W. R. Rearick, *Veronese disegnatore*, in A. Bettagno, *Paolo Veronese...*, cit., p. 43.
- ³⁸ Si fa riferimento, ad esempio, ad uno dei quattro personaggi intenti ad arrampicarsi sul fusto delle colonne salomoniche.
- ³⁹ F. Ilchman, *Prendere sul serio Veronese*, in B. Aikema, P. Marini, *Paolo Veronese. Itinerari nel Veneto*, Marsilio, Venezia 2014, p. 13.
- ⁴⁰ D. Barbaro, *La pratica della prospettiva ...*, cit., pp. 19-23.
- ⁴¹ Cfr. M. Kemp, *La scienza dell'arte...*, cit., p.83.
- ⁴² Cfr. C. Sorte, *Osservazioni...*, cit., p. 15.
- ⁴³ Cfr., Ibidem.

Considerazioni

Le prospettive architettoniche di Paolo Caliari anticiparono in Veneto la tendenza, propria della decorazione barocca, di impiegare intelaiature prospettiche ed altri effetti pittorici per dilatare gli ambienti oggettivi creando l'illusione di uno spazio tridimensionale dal punto di vista dello spettatore. Sebbene fondamentalmente concepiti per supportare ed esaltare una narrazione pittorica, gli scenari architettonici dipinti sui teleri destinati ai refettori conventuali o ai soffitti delle chiese e dei palazzi veneziani appaiono intimamente strutturati da precise geometrie connesse in maniera disinvolta e creativa agli spazi reali. L'ideazione e la successiva elaborazione di tali apparati implicava delle cognizioni proiettive che l'autore certamente possedeva e controllava con una sorprendente capacità.

Il primo telero appartenente alla serie di *Conviti*, la *Cena in casa di Simone* del convento benedettino di Verona, è ordito da un sistema prospettico monofocale caratterizzato da un orizzonte sistemato quasi a margine inferiore della tela per simulare una veduta dal basso. Ma in un campo pittorico di così ampia dimensione l'adozione di un impianto monofocale generò nelle zone periferiche del dipinto inevitabili difetti, ulteriormente incrementati dalla posizione ribassata del punto principale. Caliari celò tali inadeguatezze proiettando sulle quinte pesanti ombreggiature e interponendo a schermatura un conveniente numero di figuranti. Tuttavia, la semioscurità che avvolse il fulcro scenico limitò la piena espressione della sua luminosa tavolozza, relegando ogni declinazione tonale dell'opera entro un gamma di cromie compatibili con il greve chiaroscuro. Inoltre dovette rinunciare ad una certa libertà compositiva per organizzare le pose dei soggetti in modo da dissimulare la presenza delle anomalie proiettive.

Nonostante il successo riscosso dal dipinto, gli accorgimenti adottati non soddisfarono del tutto il pittore che da allora, rinunciando al rigore della regola, sperimentò apparati più flessibili presieduti da un insieme di punti principali.

Il primo archetipo del genere struttura l'impalcato dell'importante scenario raffigurato nelle *Nozze di Cana*, mediante il quale una sequenza di punti di fuga

disposti sull'asse di simmetria della composizione governa il progressivo allontanamento delle quinte. La soluzione oltre ad attenuare gli scorci periferici dell'apparecchiatura architettonica, rese visibili i dettagli utili alla narrazione, affrancò i figuranti da posture dettate dall'esigenza di celare delle difformità prospettiche, e eludendo le parti non illuminate, conferì una maggiore radiosità alla varietà cromatica del dipinto.

In seguito, il ricorso a questa "formula prospettica" capace di rappresentare la profondità spaziale senza incorrere in rilevanti aberrazioni marginali, fu applicata a tutti i teleri da parete di notevole estensione, ovvero nelle *Cene in casa di Simone* dipinte per i monasteri di San Sebastiano e di Santa Maria dei Servi a Venezia, nella *Cena di San Gregorio Magno* realizzata per il cenobio di Monte Berico, e nel *Convito in Casa di Levi* eseguito per il convento veneziano dei Santi Giovanni e Paolo.

Il protocollo operativo connesso a questi apparati non ha precedenti e nessun caso del genere viene descritto dalle pubblicazioni coeve. Se l'analisi prospettica di tali dispositivi ha accertato che i vari punti di concorso si allineano sempre sull'asse di simmetria dei teleri a parete, le modalità che determinarono l'altimetria di ciascun punto di fuga rimangono incognite non essendo emerse delle costanti utili a elaborare un'ipotesi teorica.

L'approfondita indagine compiuta poi sul dispositivo prospettico del *Convito in Casa di Levi* ha assodato che, fatta eccezione per il punto di concorso al quale si riferiscono le architravi dell'arcata di destra e gli edifici di fondale visibili per suo tramite, tutti i punti di vista correlati al sistema dovevano risultare praticamente inaccessibili da parte di un osservatore reale perché sospesi "a mezz'aria" rispetto al piano di calpestio. Inoltre l'applicazione della metodica di inversione prospettica, restituendo la dimensione metrica dello sfondato del *Convito* ha rivelato un dimensionamento coerente rispetto alle proporzioni dell'invaso reale, e una continuità tra l'architettura dipinta e quella esistente, anche se nello specifico tale attinenza può rapportarsi solo alle caratteristiche dello spazio esterno al refettorio.

Le constatazioni emerse dall'analisi del *Convito* possono essere facilmente estese anche agli altri teleri conventuali, tutti associabili a postazioni fisicamente irraggiungibili da un osservatore, conformi alle caratteristiche spaziali degli ambienti destinati ad accoglierli e a quest'ultimi intrinsecamente coordinati.

Le diverse modalità di fruizione connesse ai soffittali della chiesa di San Sebastiano e di Santa Maria dell'Umiltà richiesero invece degli impalcati prospettici capaci di esaltare la valenza plastica degli scenari attraverso vedute da sotto in su, che in questo genere di decorazioni divennero la cifra espressiva del Caliarì.

In entrambe le due serie il pittore riprodusse sistematicamente l'apparato scenografico attraverso il taglio di una prospettiva "proto razionale" atta a imporre una rilevante inclinazione a tutti i profili dell'apparato architettonico per accentuare il moto ascensionale dei personaggi ivi rappresentati, evidenziando il valore concettuale, prima ancora che artistico di queste pitture.

Dall'analisi geometrica dell'*Apoteosi di Venezia*, è invece emerso un sotto in su monofocale assimilabile ad un dispositivo prospettico a quadro orizzontale, pianificato assumendo la postazione dell'osservatore in corrispondenza del centro della sala del Maggior Consiglio.

La presenza di un reticolo in un noto bozzetto preparatorio realizzato con uno scorcio differente dalla prospettiva proposta nel lavoro finale, e l'assenza nello stesso disegno del fitto tracciato geometrico necessario a supportare una così complessa veduta zenitale, induce a presumere che per delineare lo scenario dell'*Apoteosi* sia stato impiegato il metodo dello specchio descritto da Cristoforo Sorte.

Estendendo l'ipotesi agli altri soffittali eseguiti dall'officina Caliarì, si può facilmente immaginare come furono realizzate anche le singolari prospettive dei teleri appartenenti alle chiese di San Sebastiano e dell'Umiltà, vale a dire ricopiando la vista colta da un oculare posizionato sopra uno specchio sul quale si rifletteva il modello dell'apparato scenico opportunamente inclinato.

Sebbene l'uso di un simile prospettografo possa apparire come un esercizio legato alla mera pratica del disegno dal vero, al contrario esso richiedeva una serie di dati relativi all'altezza del puntatore e alla sua distanza dal modello che solo una rigorosa impostazione prospettica poteva fornire. Quindi presumere l'impiego di questo espediente contribuisce a confermare le competenze dell'autore in materia prospettica, preparazione che gli permise di riprodurre dinamici scorci da sotto in su o tessere in un solo apparato più prospettive per donare efficacia alle sue straordinarie invenzioni espressive.

Ringraziamenti

La pagina finale di questo lavoro è dedicata alle persone che mi hanno accompagnato in questo percorso triennale.

Il primo dei ringraziamenti va certamente al mio tutor, il professor Alberto Sdegno, per avermi consigliato di intraprendere questa esperienza formativa e per essere stato costante esempio di curiosità e di rigoroso studio della disciplina.

Ringrazio la Fondazione dei Civici Musei di Venezia che mi ha permesso di eseguire il rilievo fotografico dell'*Apoteosi di Venezia* nella sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale di Venezia, l'archivio fotografico del Polo Museale Veneziano, il dott. Maurizio Lorber per la sua disponibilità e cortesia, e quanti a vario titolo hanno contribuito alla ricerca.

Vorrei inoltre riservare un particolare pensiero alla prof.ssa Paola di Biagi, a tutti i docenti del Dottorato di Ingegneria e Architettura e ai colleghi dottorandi con i quali ho avuto occasione di condividere questi tre anni di crescita professionale.

Ringrazio infine mia sorella Marisa alla quale è spettato il difficile compito di sopportarmi ma che mi ha sempre e comunque sostenuto.

Il presente studio è stato parzialmente finanziato da un assegno di ricerca dal titolo "*Rilievo e restituzione prospettica di architetture dipinte in ambito veneto/friulano con l'uso di tecnologie avanzate*" emesso dal Dipartimento di Design del Politecnico di Milano (responsabile del programma di ricerca Prof.ssa Michela Rossi) grazie al finanziamento nazionale PRIN 2010-2011 (N. 2010BMCKBS) dal titolo "*Prospettive Architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio*" responsabile scientifico nazionale Prof. Riccardo Migliari.

APPENDICE

STRUMENTI E METODOLOGIE AVANZATE PER IL RILIEVO, LA RESTITUZIONE E LA DIVUGAZIONE DEI DUE CASI STUDIO.

I. Un'applicazione di realtà aumentata per il *Convito in casa di Levi*

La realtà aumentata (*AR, Augmented Reality*), è una tecnologia che permette di arricchire la percezione sensoriale della realtà attraverso livelli aggiuntivi di informazioni multimediali. Si tratta di un sistema di grafica interattiva che interviene, in tempo reale, su un flusso di immagini video implementandolo di contenuti ed animazioni virtuali: in particolare, essa integra a delle immagini reali degli oggetti virtuali in grado di eseguire movimenti ed animazioni in replica a delle azioni compiute da un utente.

Le sue molteplici applicazioni hanno modificato la concezione di apprendimento, associandola ad una modalità conoscitiva di tipo informale strettamente connessa alle personali esperienze di ciascun fruitore, e concretizzata spontaneamente senza un prestabilito percorso formativo.

I dispositivi mobili di ultima generazione (tablet e smartphone) consentono di accedere alla conoscenza attraverso nuove modalità, favorendo lo sviluppo di ambienti informali di apprendimento. In quest'ambito, le ricostruzioni tridimensionali di manufatti associate ai simulatori interattivi, costituiscono lo strumento ideale per veicolare in modo dinamico informazioni sull'oggetto modellato, poiché permettono un'interazione naturale e immediata con la realtà.

Le potenzialità di questa tecnologia sono state recepite dal settore impegnato nella valorizzazione del patrimonio artistico e diverse istituzioni museali attualmente si avvalgono di soluzioni di realtà aumentata per corredare le loro collezioni con opportune ricostruzioni tridimensionali capaci di fornire importanti dettagli altrimenti inaccessibili dall'utente.



Fig. I.1 – Vista del modello (Elab. S. Masserano, D. Mior, E. Gobbo).

Con il medesimo intento si è realizzata una presentazione immersiva diretta a divulgare i risultati raggiunti con la restituzione del *Convito in casa di Levi*, il cui utilizzo viene attivato da un software dotato di particolari dispositivi di rendering e tracciamento (Metajo).



Fig. I.2 – Vista dall’alto (Elab. S. Masserano, D. Mior, E. Gobbo).



Fig. I.3 – Simulazione (Elab. S. Masserano, D. Mior, E. Gobbo).

Per realizzare la soluzione di realtà aumentata, è stata elaborata una seconda maquette della loggia, simile al prototipo ottenuto con la restituzione prospettica,

ma con i requisiti necessari a concretizzare l'applicazione. Per questo motivo, la geometria del modello è stata ottimizzata interpolandone la complessità attraverso l'algoritmo *LOD (Level of Details)*, in modo da generare un esemplare interattivo facilmente esplorabile.

Inoltre, per il *Convito*, è stata impiegata la tecnologia *markerless* che prevede la sostituzione del codice *QR-code* solitamente impiegato in questo genere di applicazioni con l'immagine del dipinto, e perciò quando una riproduzione dell'opera viene esibita alla webcam, il programma sovrappone al marker istantaneamente la rappresentazione tridimensionale interattiva del dipinto in modo da produrre nel fruitore la sensazione di avvicinarsi effettivamente alla dimensione virtuale del manufatto offrendogli informazioni relative alla sua consistenza fisica in tempo reale.

Avviato quindi dal riconoscimento del marker, il sistema AR permette di visualizzare sullo schermo del device contenuti aggiuntivi rispetto ai tradizionali sistemi di rappresentazione, interagendo con il modello tridimensionale attraverso un approccio dinamico-esperienziale. Mediante questa applicazione il fruitore può infatti scegliere da quale punto di vista analizzare la maquette o avvicinarsi ai particolari che desidera visualizzare con maggiore dettaglio. Per questo motivo, l'applicazione contribuisce a potenziare le informazioni relative all'opera simulando, al contempo, la partecipazione dell'utente all'interno del quadro.

II. Il rilievo fotografico e il fotomosaico dell'*Apoteosi di Venezia*

Le operazioni di rilievo fotografico dell'*Apoteosi di Venezia*, volte ad acquisire l'immagine di studio dell'opera, sono state condotte con l'ausilio di una fotocamera digitale.

La Fondazione Musei Civici di Venezia ha autorizzato le riprese dell'opera a condizione che la macchina fotografica non venisse appoggiata ad un treppiedi.

Per ottenere dei fotogrammi paralleli alla superficie pittorica, rispettando il vincolo posto dalla Fondazione, si è deciso di posare la fotocamera sul pavimento, ovvero su un piano che si è supposto equidistante dal dipinto. Tale ipotesi è stata suffragata da una semplice verifica compiuta appoggiando una livella sull'obiettivo della macchina fotografica posizionata sull'impiantito.

Dopo aver impostato la fotocamera su una dimensione dell'immagine pari a 16 M (4608 x 3456 pixel) ed aver inquadrato l'intero dipinto, sono stati eseguiti alcuni scatti di prova volti a sondare la qualità della ripresa (fig. II.1).



Fig. II.1 - Fotografie dell'*Apoteosi di Venezia* scattate per valutare il grado di definizione dei fotogrammi (Foto S. Masserano).

Il test ha chiaramente evidenziato la necessità di potenziare la definizione dell'immagine, e di organizzare il rilievo fotografico secondo modalità diverse. Per questo motivo, considerate le dimensioni del telerio (9,04 x 5,80 metri) e la sua distanza dal piano di calpestio (12,24 metri), si è stabilito di effettuare delle riprese con teleobiettivo, in modo da coprire l'intero campo pittorico mediante una serie di fotogrammi aventi una migliore qualità in termini di risoluzione, e i requisiti necessari a restituire l'immagine d'insieme dell'opera attraverso il procedimento di fotomodellazione.

Sulla base di questi presupposti è stata scelta la tecnica di ripresa multipla ad assi paralleli,¹ capace di fornire l'orientamento ideale per l'estrazione della texture pittorica. Secondo questo sistema di ripresa le fotografie dovevano risultare parallele al telerio e sovrapponibili in successione in una misura non inferiore al 30%.

Pertanto, l'ampia superficie pittorica è stata acquisita mediante un rilievo fotografico organizzato secondo più riprese ad assi paralleli multipli (fig. II.2).

L'operazione ha fornito una sequenza di 83 fotogrammi dalla quale sono state selezionate le immagini che presentavano la percentuale di sovrapposizione richiesta per elaborare il foto-mosaico dell'opera.

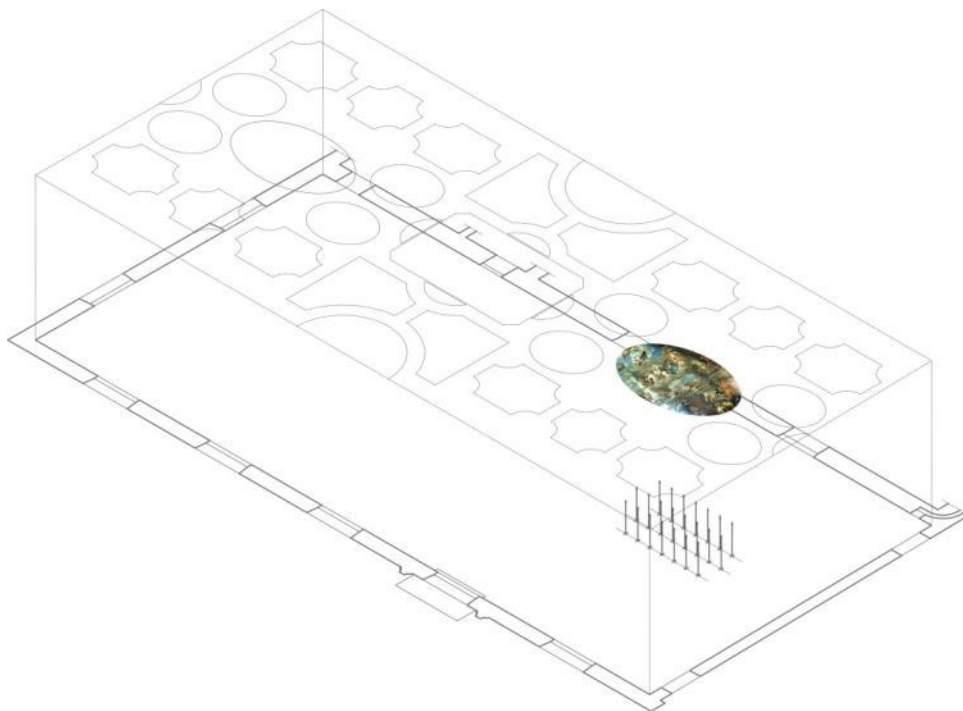


Fig. II.2 – Ripresa ad assi paralleli multipli dei fotogrammi selezionati (Elab. S. Masserano).

Terminato il primo rilievo fotografico indirizzato a ottenere un'immagine del teleri qualitativamente idonea all'avvio del procedimento di restituzione, si è intrapresa un'ulteriore campagna fotografica volta a registrare invece i particolari dell'opera.

La fotomodellazione consente di ottenere immagini tridimensionali estremamente realistiche da una serie di fotogrammi scattati con una fotocamera digitale. Il rilievo fotografico *dell'Apoteosi di Venezia* è stato eseguito con l'intento di utilizzare questa tecnica per costruire in ambiente digitale un modello del teleri dal quale ricavare poi una fotografia ortorettificata. Il prodotto di una simile operazione risulta del tutto equivalente ad una riproduzione fotografica perché la qualità della mappa delle texture applicata alle mesh dipende unicamente dalle caratteristiche dell'apparecchio fotografico e dalle modalità con cui è stata eseguita la ripresa.

In particolare per la fotomodellazione del dipinto di Palazzo Ducale ci si è avvalsi del software *Agisoft Photoscan*, e nello specifico la *Professional Edition*, versione 0.9.0.

Il procedimento è stato avviato importando nel programma i fotogrammi prescelti (fig. II.3). Tale operazione si è compiuta selezionando nel *Workspace*, l'*Add Chunk* dal quale è stata attivata l'opzione *Add Photos* che ha permesso di trasportare, dopo una semplice selezione, il preposto set di fotografie. L'azione si è risolta con un'anteprima delle immagini, visibile nel riquadro di lavoro

sottostante, mentre in quello di sinistra, la sigla *NA* (*Not Aligned*) accanto all'icona di ogni fotogramma caricato segnalava che i parametri di orientamento esterno connessi alla telecamera non erano ancora stati stimati.

In questa fase si poteva rimuovere dalle immagini il fregio ligneo acquisito durante le riprese, con la funzione di mascheramento, perché la cornice aurea non sarebbe comunque stata inclusa nell'elaborazione del foto-mosaico. La suddetta azione non è stata eseguita perché l'operazione di ritaglio sarebbe stata compiuta con maggior cura con gli strumenti di un programma di elaborazione di immagini digitali.

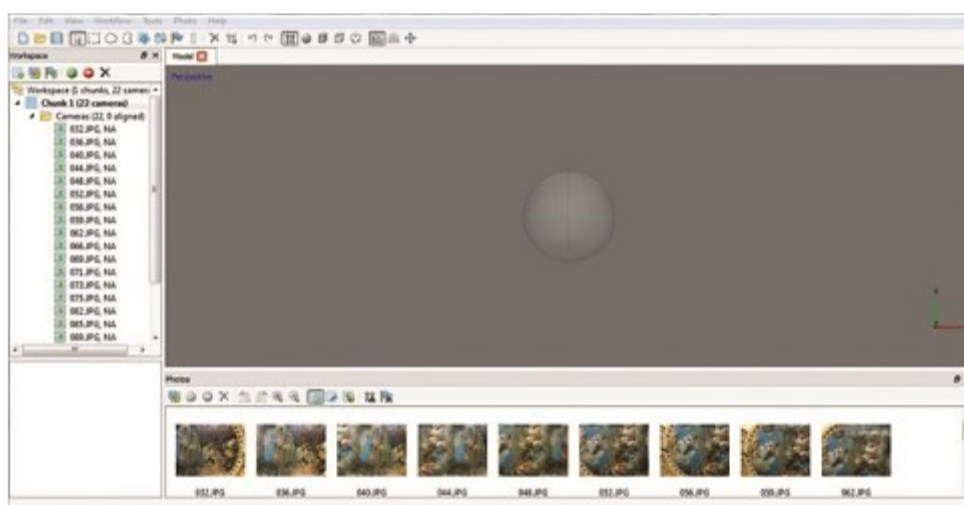


Fig. II.3 – Acquisizione della selezione di fotogrammi (Elab. S. Masserano).

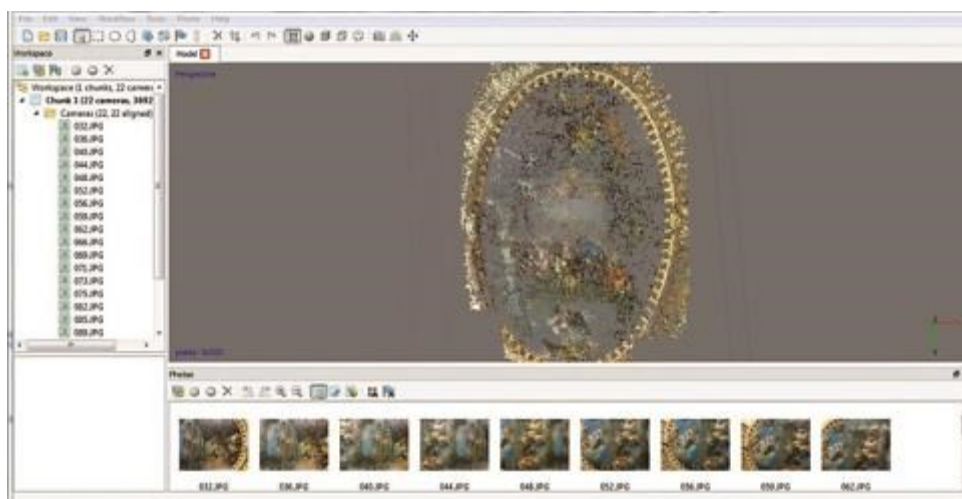


Fig. II.4 – Allineamento delle foto.

I fotogrammi importati in *PhotoScan* si dovevano poi allineare per far sì che il programma associasse ad ogni foto la posizione di ripresa della fotocamera. Per raggiungere l'obiettivo è stato selezionato l'*Align Photos* dal *Chunk 1* per poi avviarlo dopo aver impostato il parametro di allineamento relativo alla precisione

sulla modalità elevata² (*high accuracy*), e dopo aver specificato il valore *generic* per la coppia di preselezione (*pair preselection*).

A elaborazione ultimata il software ha restituito un modello sotto forma di una nuvola di punti (*sparse cloud*) (fig. II.4).

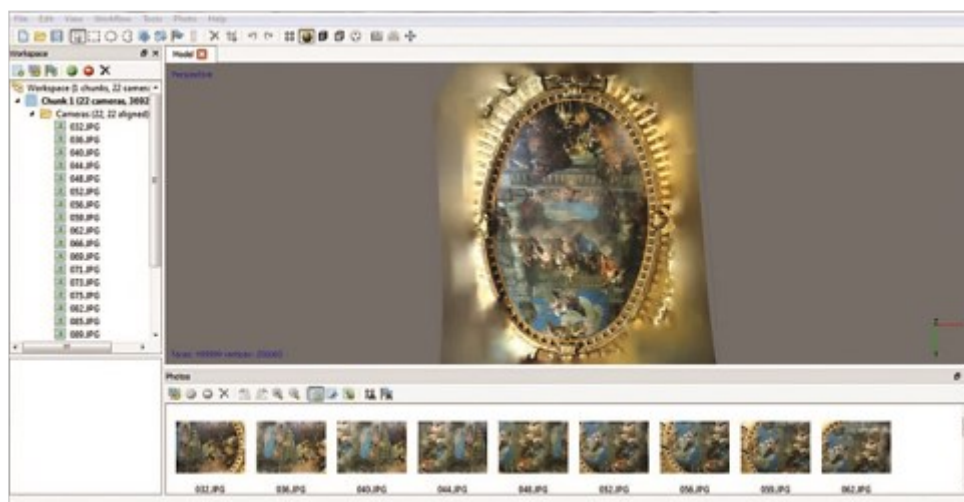


Fig. II.5 – Costruzione della geometria del modello (Elab. S. Masserano).

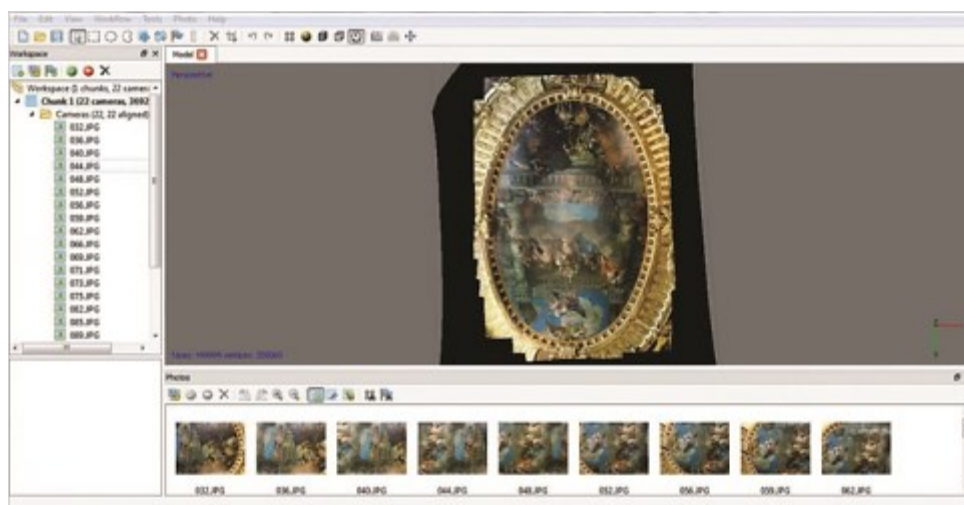


Fig. II.6– Costruzione dell'ortofoto con texture (Elab. S. Masserano).

Per costruire il modello geometrico del telerio e di parte della sua cornice, è stato attivato dal *Chunk 1* il comando *Build Geometry* dopo aver inserito nella relativa finestra di dialogo i seguenti dati: per la tipologia dell'oggetto (*object type*) l'opzione arbitraria (*arbitrary*), conveniente per qualunque prodotto; per il tipo di geometria (*geometry type*) il criterio *smooth* capace di generare superfici compatte o al limite di ammettere fori di dimensione molto ridotta (condizione essenziale nella generazione di ortofoto); per il livello di qualità (*target quality*) il valore medio; per il computo delle facce (*face count*) la cifra di 5000000 per specificare il numero massimo di elementi della mesh finale; ed infine è stata inserita una percentuale pari al 0,5% come valore di soglia del filtro (*filter*

threshold) per indicare la quantità di elementi da rimuovere dopo la ricostruzione e per disabilitare la componente connessa al riempimento automatico di eventuali fori.



Fig. II.7 – Perfezionamento cromatico dell'ortofoto (Elab. S. Masserano).



Fig. II.8 – Fotomosaico ortorettificato dell'*Apoteosi di Venezia* (Elab. S. Masserano).

Con i suddetti parametri il software ha modellato la geometria tridimensionale della tela ellittica e di quota parte del fregio dorato che la racchiude (fig. II.5).

La texture del modello è stata generata avviando dal *Chunk 1*, il comando *Build Texture* dopo aver scelto le modalità ottimali per il caso in esame, ovvero: per il metodo di mappatura (*mapping mode*) l'opzione *orthophoto* in quanto la più indicata nella definizione della struttura ortografica del dipinto visto che genera immagini con una consistenza più compatta del sistema *adaptive*; per il metodo di fusione dei pixel (*blending mode*) il parametro mosaico (*mosaic*) particolarmente utile nella generazione di ortofoto; per la trama dei pixel (*Atlas width, Atlas height*) il valore di 4000, e per la profondità del colore il livello Standard (24 bit).

Esaurita la sessione relativa alla costruzione della texture, il programma ha generato una ortofoto (fig. II.6) con una definizione adeguata allo svolgimento delle successive operazioni di restituzione. Pertanto, la suddetta immagine è stata esportata in un formato tiff nel software di elaborazione di immagini per procedere con le operazioni di rifinitura.

Sono state dunque modificate le gamme cromatiche del dipinto (fig. II.7) in modo da riprodurre toni ancora più aderenti allo stato di conservazione dell'opera ed è stata rimossa la cornice dorata (fig. II.8) ottenendo il fotomosaico ortorettificato del dipinto.

Note

¹ Cfr. L. De Luca, *La fotomodellazione architettonica. Rilievo, modellazione, rappresentazione di edifici a partire da fotografie*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2011, p. 54.

² Con questa preselezione la posizione della camera viene calcolata con il massimo della precisione.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *La costruzione dell'architettura illusoria*, Gangemi Editore, Roma 1999.

Amoruso Giuseppe, Vita Maria Firenze, *Prospettiva del colore. Significati geometrici e cromatici nell'architettura di quadratura*, in Maurizio Rossi, Monica Marchiafava, *Colore e Colorimetria*, Vol. XA, Maggioli Editore, 2014, pp. 691-700.

Andreetta Diana (laureanda), *L'influenza paesaggistica ed architettonica palladiana nella pittura veneta del 1500*, tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, relatore: Martina Frank, correlatore: Luca Baldin, Università Cà Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012.

Angelini Alessandro, *Piero della Francesca*, E-ducation, Firenze 2012.

Antichità di Verona disegnate da Giovanni Caroto pittor veronese nuovamente date in luce, Stamperia fratelli Merlo, Verona 1764.

Barbaro Daniele, *I dieci libri dell'architettura di M Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquilegia*, Venezia 1556.

Barbaro Daniele, *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniele Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia. Opera molto utile a Pittori, a Scultori & ad Architetti*, Venetia 1569.

Barocchi Paola (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Laterza, Bari 1960, vol. I.

Le due regole della Prospettiva pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola con i commentari di Egnatio Danti, ristampa dell'edizione originale romana del 1583, edita dalla Cassa di Risparmio di Vignola, 1974.

Biagi Pietro, *Elogio di Paolo Caliari Veronese* in, *Discorsi letti nella I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia in occasione della distribuzione dei premi degli anni 1812, 1813, 1814, 1815*, Tipografia Picotti, Venezia 1815, pp. 51-53.

Bianchini Carlo, *Modelli esplorabili in rete: nuove applicazioni del 3D Web Browsing al settore dei beni culturali*, in *Disegnare, idee, immagini*, Anno XV, n.28,

Gangemi Editore, Roma 2004, pp. 62-69

Bianchini Carlo, *Dal reale al virtuale (e ritorno): il modello ligneo di Antonio da Sangallo per il Nuovo San Pietro in Vaticano*, in *Disegnare, idee, immagini*, Anno XVIII, n. 34, Gangemi Editore, Roma 2007, pp. 36-49

Biferali Fabrizio, *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma*, Artemide, Roma 2013.

Borghini Raffaello, *Il Riposo*, Firenze, 1584.

Brizio Anna Maria, *La pittura di Paolo Veronese in rapporto con l'opera del Sanmicheli e del Palladio*, in *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, II, 1960, pp. 19-25.

Brugnoli Pierpaolo, *Nuovi documenti su Paolo Veronese e la sua famiglia*, in *Verona illustrata*, 13, 2000, pp.12-13.

Brusegan Marcello, *Le chiese di Venezia. Storia, arte, segreti, leggende e curiosità*, Newton Compton Editori, Roma, 2007.

Cabazos-Bernal Pedro, Cisneros-Vivó Juan, *La restituzione fotogrammetrica 2D/3D di elementi architettonici e l'integrazione dei modelli virtuali sulle fotografie dell'intorno reale, mediante programmi CAD, software liberi e fotocamere convenzionali*, in Pablo Rodríguez-Navarro (a cura di) *Disegnare con la fotografia digitale*, Vol. 6, n. 12 2013.

Caliari Pietro, *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Forzani e c. editori, Roma 1888.

Camerota Filippo, (a cura di), *Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva*, Firenze, Giunti 2001.

Carlevaris A. Laura, *La questione della prospettiva antica: oltre Panofsky, oltre Gioseffì*, in *Disegnare, idee, immagini*, Anno XVII, n. 32, Gangemi Editore, Roma 2006, pp. 66-81

Antichità di Verona disegnate da Giovanni Caroto pittor veronese nuovamente date in luce, Stamperia dei Fratelli Merlo, Verona 1764.

Casale Andrea, *La non prospettiva vitruviana*, in *Disegnare, idee, immagini*, Anno XVI, n. 31, Gangemi Editore, Roma 2005, pp. 44-55

Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara, vol. 1, presso Nicolò Capurro, Pisa 1821, p. 34.

Clini Paolo (a cura di), *Vitruvio e il disegno di architettura*, Marsilio, Venezia 2012, p. 47.

Concina Ennio, *Le chiese di Venezia. L'arte e la storia*, Magnus Edizioni, Udine, 1995, pp. 276-281.

Luciana Crosato Larcher, *Villa Emo a Fanzolo e villa Barbaro a Maser*, in Gennaro Toscano e Francesco Valcanover (a cura di), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venezia 2004.

D'Acunto Giuseppe (a cura di), *Geometrie segrete. L'architettura e le sue immagini*, Il Poligrafo, Padova 2004.

Daffara Claudia, Moioli Pietro, Salvadori Ornella, Seccaroni Claudio, *Le storie di Ester di Paolo Veronese. Studio dei processi esecutivi attraverso la diagnostica per immagini*, Nardini Editore, Firenze 2015.

Damish Hubert, *L'origine della prospettiva*, Guida Editori 1992.

Da Vinci Leonardo, *Trattato della pittura*, Carabba editore, 1947.

Della Bella Stefano, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci Ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella. Con le figure disegnata dal medesimo. Corr. della memorie per la vita dell' autore e del copiatore Francesco Fontani*, Jacopo Grazioli Stampatore, Firenze 1792.

Della Francesca Piero, *De Prospectiva Pingendi* in Giuliana Nicco-Fasola (a cura di), *Le Lettere*, Firenze, 1984.

De Luca Livio, *La fotomodellazione architettonica. Rilievo, modellazione, rappresentazione di edifici a partire da fotografie*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2011, pp. 53-56.

Docci Mario, Migliari Riccardo, Mazzoni Alida, *L'architettura dipinta da Agostino Tassi a Palazzo Lancellotti in Roma*, in *Disegnare, idee, immagini*, n. 5, Gangemi Editore, Roma 1992, pp. 57-70

Docci Mario, *Disegni, progetti e proporzioni nell'opera di Andrea Palladio*, in *Disegnare, idee, immagini*, Anno XIX, n. 37, Gangemi Editore, Roma 2008, pp. 2-37

Docci Mario, *Editoriale. Dal rilevamento con il laser scanner 3D alla fotomodellazione*, in *Disegnare, idee, immagini*, Anno XXIV, n. 46, Gangemi Editore, Roma 2013, pp. 3-6

Docci Mario, *Editoriale. Disegno e modellazione 3D*, in *Disegnare, idee, immagini*, Anno XXV, n. 51, Gangemi Editore, Roma 2015, pp. 3-6

Enciclopedia dell'Architettura, Garzanti Editore, Milano 1996, p. 690.

Enciclopedia Universale dell'Arte, Sansoni, Firenze, 1963, Vol. XI, pp. 99-114.

Finocchi Gherzi Lorenzo, *Paolo Veronese decoratore*, Marsilio Venezia 2007.

Finocchi Gherzi Lorenzo, *Paolo Veronese. Gli anni giovanili e il confronto con l'architettura*, in AA.VV., *Colloqui d'Architettura 2. Architettura, pittura e società tra Medioevo e XVII secolo*, Gangemi Editore, Roma 2016.

Franceschini Giovanni, *La odissea di un capolavoro*, in *Emporium*, Vol. XLVII, n.279, 1918, pp.130-139.

Friedenthal Richard (a cura di), *"Lettere di grandi artisti da Ghiberti a Gainsborough"*, Alfieri & Lacroix, Milano 1966, vol. 1°, pp. 113-118.

Giordano Andrea, De Rosa Agostino, Sgrosso Anna, *La geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione. Rinascimento e Barocco*, Vol. 2, Utet, Torino 2001.

Gnocchi Lorenzo, *Paolo Veronese fra artisti e letterati*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1994.

Grande Dizionario Enciclopedico, Utet, Torino, vol. XVI, pp. 871-872.

Grassi L., Pepe M., *Dizionario d'Arte*, Torino 1995, pp. 660-661.

Grayson Cecil (a cura di), *De pictura. Leon Battista Alberti*, Laterza, Bari 1980.

Kemp Martin, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze 2005.

Lorber Maurizio, *Desargues (1593-1661) – Bosse (1602-1676) e la prospettiva degli artisti. La tradizione delle applicazioni dell'illusionismo pittorico sulle diverse superfici*, in *Arte in Friuli. Atre a Trieste*, Arti Grafiche Friulane 15, Udine 1995, pp. 86-88.

Lorber Maurizio, *Scorciatoie e costruzioni abbreviate nella pratica della prospettiva*, in *Arte in Friuli. Atre a Trieste*, Arti Grafiche Friulane 16-17, Udine 1997, pp. 49-62.

Lowe Adam, *Le Nozze di Cana in facsimile*, in *Lettera da San Giorgio*, Fondazione Cini, Anno IX, numero 17, settembre 2007 – febbraio 2008, pp.16-20.

Mantini Paolo, *Fotoraddrizzamento. Fotomosaico-Vettorizzazione. Restituzione prospettica automatizzata*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2007.

Marini Paola, Aikema Bernard (a cura di), *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, Electa, Milano 2014.

Marcon Susy, Laura Moretti (a cura di), *Daniele Barbaro. 1514-1570. Letteratura, scienza e arti nella Venezia del Rinascimento*, Antiga Edizioni, Venezia 2015.

Maronese Andrea (laureando), *La bottega dei Caliarì, Haeredes Pauli e altri collaboratori tra Venezia e Terraferma*, tesi di laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, relatore: Augusto Gentili, correlatori: Elisabetta Molteni, Giorgio Tagliaferro; Università Cà Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012.

Mele Giampiero, Maria Pompeiana Iarossi, Sara Conte, *La prospettiva di sotto in su del salone di Palazzo Calderara a Vanzago in Le teorie, le tecniche e i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 293-302.

Mele Giampiero, Sylvie Duvernoy "Sono forse io, maestro?" *La prospettiva nei Cenacoli fiorentini di San Marco e Fuligno Vanzago in Le teorie, le tecniche e i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il*

'400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 303-312.

Migliari Riccardo, *La prospettiva e l'infinito*, in *Disegnare, idee, immagini*, Anno VI, n.11, Gangemi Editore, Roma 1995, pp. 25-36

Migliari Riccardo (a cura di), *La costruzione dell'Architettura illusoria*, Strumenti del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente, Gangemi Editore, Roma, 1999.

Migliari Riccardo, *Pompei: un antico trattato di Prospettiva*, in Settimo Forum Internazionale di Studi "Le vie dei Mercanti: Rappresentare la Conoscenza", Pompei/Capri, 4-6 Giugno, 2009.

Migliari Riccardo, *La Prospettiva e Panofsky*, in *Disegnare, idee, immagini*, Anno XVI, n. 31, Gangemi Editore, Roma 2005, pp.28-43

Miscioscia Annunziata, *La cena di San Gregorio Magno*, in *Insula Fulcheria*, n. XXXI /2001, Museo di Crema.

Molmenti Pompeo Gherardo, *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica*, Roux e Favale, Torino 1880.

Moschini Marconi Sandra, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere del XVI secolo*, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato, Roma 1962.

Moriani Gianni, *Le fastose Cene di Paolo Veronese nella Venezia del Cinquecento*, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2014.

Nadin Lucia, *La chiesa di San Sebastiano a Venezia, Paolo Veronese, le implicazioni albanesi: una storia tutta da riscrivere*, Università del Salento 2015.

Nepi Scirè Giovanna (a cura di) *Il restauro del Convito in Casa di Levi di Paolo Veronese*, Quaderni della Soprintendenza ai Beni artistici e Storici di Venezia, 11, Venezia 1984.

Nepi Scirè Giovanna (a cura di), *Paolo Veronese. Restauri*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia 15, Venezia 1988.

Neri Guido D. (a cura di) *Erwin Panofsky. La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 47-50.

Palladio Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Hoepli, Milano 1945.

Pallucchini Rodolfo (a cura di), *Mostra di Paolo Veronese. Catalogo delle opere*, II edizione, Venezia – Cà Giustinian 25 aprile – 4 novembre 1935.

Panofsky Erwin, *La prospettiva come «forma simbolica»*, Abscondita Editore, Milano, 2003.

Pedrocco Filippo, *Veronese*, Giunti, Firenze 1999.

Piovene Guido e Marini Remigi, *L'opera completa del Veronese*, Milano 1966.

Polinelli Marta, *I molti mestieri dell'architetto nel Cinquecento: il caso di Cristoforo Sorte*, tesi di laurea specialistica in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, relatore Elisabetta Molteni, correlatore Augusto Gentili, Università Cà Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014.

Rearick William Roger, *Paolo Veronese disegnatore*, in Bettagno Alessandro (a cura di), *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 26 marzo – 10 luglio 1988), Neri Pozza, Venezia 1988.

Recht Ronald, *Il disegno d'architettura. Origine e funzioni*, Jaca Book 2000.

Ridolfi Carlo, *Le meraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Tipografia e Fonderia Cavalier, Padova, 1837, vol. 2.

Romanelli Giandomenico, *Il programma iconografico del soffitto*, in *Progetto Gleam Team – Sala del Maggior Consiglio. Intervento di restauro sulle dorature del soffitto. Venezia, Palazzo Ducale*. Venice Foundation 2008.

Rosand David, *Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in "The Art Bulletin", 55, n. 2 (1973), pp. 217-239.

Salgaro Silvino (a cura di), *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, Patron editore, Bologna 2012.

Sdegno Alberto, *Digital Palladio*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2005

Sdegno Alberto, Romor Jessica, *Percezione e restituzione degli affreschi di Andrea Pozzo presso le Stanze di Sant'Ignazio a Roma*, in *Disegnare*, Anno XIX, n. 37, Gangemi Editore, Roma 2008, pp. 48-57

Sgrosso Anna, *la rappresentazione geometrica dell'architettura. Applicazioni di geometria descrittiva*, Utet, Torino 2000.

Sgrosso Anna, *Note di fotogrammetria applicata all'architettura*, Lithorapid, Napoli 1979.

Sorte Cristoforo, *Osservazioni nella pittura*, appresso Girolamo Zenato, Venezia 1580.

Tedeschi Giovanni Antonio, *Lettere di Plinio il Giovane*, Stamperia di Giovanni Maria Salvigno, Roma 1717.

Ton Denis, *Presenze a San Giorgio. Paolo Veronese a San Giorgio* in *Lettera da San Giorgio*, Fondazione Cini, Anno IX, numero 17, settembre 2007 – febbraio 2008, pp. 21-23

Torrioli Nicoletta, *Le tele per la pittura, i supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*, Milano, Mursia, 1990, vol. 2., pp. 73 sgg.

Trevisan Camillo, *La prospettiva degli Antichi nella costruzione proposta da Erwin Panofsky, Analisi e confronto*, in *Disegnare, idee, immagini*, n. 17, Gangemi Editore, Roma, 1999, pp. 59-64.

Tuzi Stefania, *Le colonne e il tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Gangemi Editore, Roma 2002.

Vagnetti Luigi, *De naturali et artificiali perspectiva: bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva*, Edizione della Cattedra di composizione architettonica IA della facoltà di Architettura di Firenze e della Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1979.

Valenti Graziano Mario (a cura di), *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*, Sapienza Università Editrice, Roma 2014, vol. I.

Vasari Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e*

architettori, Giunti, Firenze 1568.

Alessandra Zamperini, *Paolo Veronese a San Bernardino di Verona*, in Atti Acc. Rov. Agiati, a. 262 (2012), ser. IX, vol. II, A, fasc. I.

Zuffi Stefano (a cura di), *Brera. Guida alla Pinacoteca*, Editore Mondadori Electa, Milano 1999, p. 52.

Zuffi Stefano, *Episodi e personaggi del Vangelo*, in. "Dizionari dell'Arte", Editore Mondadori Electa, Milano 2002, pp. 190 – 191.

Zuffi Stefano, *Grande atlante del Rinascimento*, Editore Mondadori Electa, Milano 2007, p. 198.

SITOGRAFIA

<http://www.artearti.net/magazine/articolo/La-luminosa-carriera-di-Paolo-Veronese-fra-la-Laguna-e-la-terraferma-prima/>

<http://www.arte.it/opera/cena-di-san-gregorio-magno-5839>

<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/S0010-00013/>

<https://savevenice.org/publications/san-sebastiano-the-church-of-paolo-veronese/>

Giulia Chellini ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 23 Dicembre 2013, n. 700

<http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00700.html>

<http://www.realta-aumentata.it/home.asp>

[http://www.treccani.it/enciclopedia/\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/(Dizionario-Biografico))

<http://www.pievesantostefano.net>

VIDEOGRAFIA

Georges Combes, *Da Venezia a Versailles. Cena a casa di Simone del Veronese*, Dai Sat Art, 1997.

Federico Zeri (a cura di), *Veronese. Conoscere e capire l'arte*. Armando Curcio Editore.